

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**"Por la noche se hizo música": la práctica musical y su  
representación iconográfica en el entorno de la saga de los  
pintores Madrazo**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**María Jesús Fernández Sinde**

**Directoras**

**Cristina Julia Bordas Ibáñez  
Ruth Piquer Sanclemente**

**Madrid**

**© María Jesús Fernández Sinde, 2021**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Departamento de Musicología**



**TESIS DOCTORAL**

**“POR LA NOCHE SE HIZO MÚSICA”: LA PRÁCTICA MUSICAL  
Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA EN EL ENTORNO DE  
LA SAGA DE LOS PINTORES MADRAZO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**María Jesús Fernández Sinde**

Directoras

**Cristina Julia Bordas Ibáñez**

**Ruth Piquer Sanclemente**

**Madrid 2020**





**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

Departamento de Musicología



**“POR LA NOCHE SE HIZO MÚSICA”:  
LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN  
ICONOGRÁFICA EN EL ENTORNO DE LA SAGA DE LOS  
PINTORES MADRAZO**

Tesis doctoral realizada por

María Jesús Fernández Sinde

Directoras

Cristina Julia Bordas Ibáñez

Ruth Piquer Sanclemente

Madrid 2020





A mi padre



“La realidad tiene más talento que los poetas.

Y más... ¿cómo dicen?

Más inspiración”

Benito Pérez Galdós. *De Oñate a la Granja*

“Art is in love with music”

H. W. K. Collam. *Come Autumn Hand*





## AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quiero expresar mi agradecimiento a las directoras de la presente tesis, las Dras. Cristina Julia Bordas Ibáñez y Ruth Piquer Sanclemente, por su guía erudita e inspiradora, y cuya cordialidad se encuentra siempre a la altura de su exquisito valor profesional.

Agradezco a la Dra. Elena Torres Clemente su orientación para llevar a cabo el Doctorado Internacional. Del mismo modo, quiero agradecer la tutela recibida en el Istituto per i Beni Musicali in Piemonte en Turín. Asimismo, agradezco al personal del Archivo Histórico de la Real Academia de España en Roma su acogida durante mi periodo de investigación.

Agradezco al personal de la Biblioteca y Archivo del Museo Nacional del Prado su generosa atención. Mi agradecimiento a Enrique Pérez por su apoyo en la difusión de la música como fundamento de la cultura. Asimismo, quiero mostrar mi reconocimiento al personal de la Biblioteca de la Fundación Botín en Santander, por la amabilidad con la que son acogidos en ella los investigadores.

Gracias a Antonio, por ser un amigo con el que siempre es posible contar, y por convertirse en familia. A María José, mi amiga desde la infancia, por entender la importancia de una obsesión académica. A José Ignacio, por ser un buen amigo y un leal compañero de oficio. A Fernando, por compartir el valor otorgado a las lecturas y a la música.

Quiero expresar mi gratitud a mi familia por su apoyo. Gracias a mi hermano Mario Rubén, por su lealtad sin fisuras y por sus lúcidas apreciaciones. No existe la soledad porque él existe. A mi hermano Martín, por su sostén y comprensión. A mis sobrinos Javier y Daniel, por la alegría que ofrecen con generosidad. A mi madre, quien nos acompaña en la memoria. A mi padre Martín, por su ejemplo de dignidad y esfuerzo y por su constante apoyo. Él me ha enseñado la importancia del conocimiento como verdadera riqueza personal, como la buena música en medio del ruido que nos rodea.

Madrid, 2020



# ÍNDICE

<b>RESUMEN .....</b>	<b>15</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>19</b>
<b>SINTESI .....</b>	<b>23</b>
<b>ABREVIATURAS .....</b>	<b>27</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>31</b>
1. Justificación .....	31
2. Objetivos .....	33
3. Estado de la cuestión .....	33
4. Marco Teórico .....	41
5. Metodología, fuentes y estructura del trabajo .....	43
<b>CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR.....</b>	<b>55</b>
1. Intérpretes femeninas: retratos familiares y música doméstica .....	56
1.1. Músicos, artistas y <i>soirées</i> : Isabel Kuntz y Luisa Garreta.....	58
1.2. <i>Cecilia tocando el piano</i> .....	67
1.3. Isabel, Luisa, Cecilia y Mercedes de Madrazo .....	75
2. Santiago de Masarnau.....	89
2.1. “El amigo Dn. Santiago”: retratos y colaboración musical .....	90
2.2. El piano de Carlota de Madrazo: <i>The Spleen</i> , partituras y conciertos .....	95
2.3. El violín de Pedro de Madrazo: “Dirás a Santiago que me escoja a su gusto” .....	110
3. “No encuentran que mi casa esté muy lejos”: visitas, veladas y música.....	117
<b>CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS .....</b>	<b>129</b>
1. Piezas musicales dedicadas y colaboraciones profesionales .....	129
1.1. José Inzenga.....	130
1.2. Luis Martín Campos .....	136
1.3. Óscar de la Cinna.....	140
1.4. “Hommage à Madame Cecilia”: <i>Venezia</i> por Robert Stewart.....	157
2. Colección musical: <i>Álbum de valse</i> .....	164
3. Retratos de músicos por Federico de Madrazo.....	169
3.1. Sofía Vela versus Manuela Oreiro.....	170
3.2. Jesús de Monasterio: “juntos nuestros dos nombres” .....	186
3.3. Carnicer, Escudero y Genovés.....	194
<b>CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES.....</b>	<b>199</b>
1. Federico de Madrazo y los bailes de los duques de Fernán – Núñez .....	199
2. “Ha cantado al piano la de Vilches”: anfitrionas e intérpretes .....	204
3. Arpas y arpistas .....	212
4. Representación realista o descuido intencionado: imágenes al piano .....	224
4.1. Ilustraciones en los métodos de enseñanza musical .....	225
4.2. Teclados ficticios en las ilustraciones de moda.....	229
5. “Una señorita y un piano”: crítica a la práctica musical en el hogar.....	241
6. Mujeres, pianos y salones en la producción de Raimundo de Madrazo.....	245
7. <i>La lección de piano</i> : imágenes y descripciones del aprendizaje musical.....	250

<b>CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES .....</b>	<b>263</b>
1. <i>En el estudio</i> : escenas musicales .....	263
2. Las <i>Lecciones de música</i> de Raimundo de Madrazo .....	270
3. Instrumentos: objeto iconográfico e interpretación musical.....	273
4. Una velada musical: simbolismos en <i>Fantasía sobre Fausto</i> .....	284
<b>CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO .....</b>	<b>303</b>
1. Los Madrazo: público musical .....	303
1.1. Óperas, conciertos y palcos compartidos .....	304
1.2. “Es necesario haber estado en Bayreuth”: la pasión wagneriana .....	314
2. Imágenes del público en el teatro .....	319
2.1. <i>En el palco</i> : imagen del público femenino .....	319
2.2. “Hay un palco en el Liceo”: imagen elitista del público finisecular .....	330
<b>CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA .....</b>	<b>341</b>
1. Relaciones cosmopolitas: Taylor, Gautier, Mérimée, Dumas, Davillier y Doré .....	342
2. Un imaginario musical: la producción en el entorno internacional de los Madrazo .....	350
2.1. Veladas musicales “a la española”: recreaciones de los viajeros franceses .....	351
2.2. “No se baila ni jota, ni fandango, ni bolero”: los salones españoles .....	373
3. Críticas a la producción de los viajeros sobre España.....	387
4. Fortuny, la saga Madrazo y los pintores de su entorno en Granada: música y producción artística.....	394
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>409</b>
<b>CONCLUSIONI.....</b>	<b>421</b>
<b>FUENTES .....</b>	<b>433</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>461</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>535</b>

## RESUMEN

El objeto de esta tesis doctoral (“Por la noche se hizo música: la práctica musical y su representación iconográfica en el entorno de la saga de los pintores Madrazo”) es el estudio de la música y su representación iconográfica en el entorno familiar y social de la saga de los pintores Madrazo. Si bien se han realizado estudios sobre la música en espacios concretos de socialización de dicha saga, hasta el momento no se ha llevado a cabo un estudio global sobre sus prácticas musicales que incluya las veladas musicales, el aprendizaje musical, la adquisición de instrumentos y partituras, la asistencia a conciertos y la producción iconográfica, literaria y musical en torno a las mismas.

El objetivo principal de esta tesis es mostrar la significación de las prácticas musicales que formaron parte de la vida cotidiana de los Madrazo, así como el modo en que fueron recreadas en las pinturas y obras artísticas de los miembros de la familia y su entorno. El análisis de esas producciones pictóricas y gráficas permite valorar la importancia asignada a la posesión de instrumentos y a la práctica musical de las clases acomodadas, ya que las relaciones con la corona, la aristocracia y la alta burguesía formaron parte del estatus propio de unos creadores exitosos.

La saga de artistas se inició con José de Madrazo (1781 – 1859), y tuvo continuidad a través del recorrido profesional de sus hijos Federico (1815 – 1894) y Luis (1825 – 1897) y sus nietos Raimundo (1841 – 1920) y Ricardo de Madrazo (1852 – 1917), así como de Federico “Cocó” de Madrazo (1875 – 1935) y Mariano Fortuny y Madrazo (1871 – 1949). Se ha hecho necesario acotar la cronología del periodo de estudio, extenso por su propia adscripción a una dinastía artística, establecida desde el regreso de José de Madrazo a España en 1819 hasta principios del siglo XX, con un mayor volumen documental relacionado con la segunda y la tercera generación de artistas. Por su parte, el ámbito social de la saga fue particularmente denso en contactos en el panorama artístico, tanto nacional como internacional. Por ello, se ha incluido la visión sobre la música de otros pintores y artistas como miembros pertenecientes al entorno de los Madrazo, con una particular atención a la singularidad de la producción de quienes, como viajeros internacionales, recrearon la presencia de la música en España.

En la presente investigación se emplea como herramienta metodológica la selección y estudio de fuentes iconográficas y archivísticas y su posterior cotejo como

base para la elaboración de esta tesis. A tal fin, se ha llevado a cabo una estructuración jerarquizada de la producción artística. El número de imágenes incluidas es de doscientas ochenta y siete, de las cuales ciento setenta y seis incluyen figuras de músicos, elementos o prácticas musicales. A la primera división cuantitativa basada en la autoría y periodización se añaden campos referidos a la presencia de elementos iconográfico – musicales y sus tipologías; figura retratada; título o ambientación alusivos a la música; escenario escogido, como salón o patio doméstico, estudio de artista, teatro o espacio neutro, entre otros. La relevancia del instrumento o elemento musical en la obra, así como el cuidado en el detalle de su representación han sido factores destacables en su selección, agrupación y descripción analítica. He primado el empleo de imágenes de obras referidas a su formato original en lienzo, tabla o dibujo como producción propia de los artistas de la saga, sin obviar las ilustraciones en prensa o las imágenes fotográficas. Junto a estas fuentes iconográficas se ha llevado a cabo el análisis de un corpus documental formado por epistolarios, memorias y crónicas referido a los Madrazo en el que se registra y valora la música como actividad destinada al ámbito familiar y de socialización.

Es objetivo de este estudio localizar y analizar el repertorio musical en el entorno de los Madrazo. A tal fin, se ha documentado la petición y compra de partituras, así como de instrumentos, en ocasiones importados. Ese vínculo con el comercio musical se llevó a cabo de modo habitual mediante la solicitud de consejo a Santiago de Masarnau (1805 – 1882). Junto a esa producción, a menudo guiada por el interés por un compositor o por una forma musical, se encuentran colaboraciones entre Pedro de Madrazo (1816 – 1898), José Inzenga (1828 – 1891) y Óscar de la Cinna (1836 – 1909), y entre Eugenio de Ochoa (1815 – 1872) y Masarnau, todas ellas destinadas al mercado musical, a las que se añaden seis piezas dedicadas a distintos miembros de la familia Madrazo, todas adscritas al género de salón. Esta producción fue fruto de los vínculos establecidos entre los artistas y los músicos, cuyo estudio nos permite señalar la importancia del tejido de relaciones establecido entre creadores de distintos ámbitos. En este sentido, se ha estudiado la participación de Jesús de Monasterio (1836 – 1903) Sofía Vela (1825 – 1909), Manuela Oreiro (1818 – 1854), Pedro Escudero (1791 – 1868) o Clotilde Cerdá (1862 – 1926), entre otros, en los espacios sociales relacionados con los Madrazo, con una frecuente presencia de la interpretación musical.

Se ha documentado y analizado la recreación de las figuras de once compositores e intérpretes, producción favorecida por el contacto entre músicos y los artistas Madrazo y Fortuny, a la que se unirían obras llevadas a cabo por pintores de su entorno. Del mismo

## RESUMEN

modo, he analizado las obras referidas a intérpretes femeninas de la saga Madrazo cuya práctica musical se ha documentado. Se trata del estudio de nueve retratos realizados por los pintores de la familia, por la inclusión en ellos de elementos musicales. Así, a Raimundo de Madrazo le corresponde la única imagen relacionada con la interpretación musical de una figura masculina de la saga, no en una obra pictórica o un dibujo sino en una fotografía del artista al piano.

Con el análisis de estas fuentes hemos buscado saber quiénes interpretaban música en las veladas en familia y en las reuniones sociales y quiénes fueron sus oyentes, qué piezas o estilos eran de su interés, qué instrumentos fueron adquiridos y qué descripciones y valoraciones de la música y de los intérpretes fueron registradas y difundidas. Estas son las preguntas a las que hemos respondido en esta investigación a través del análisis de la producción iconográfica – musical y de las fuentes documentales referidas a la música en relación con la saga Madrazo y su entorno.





## ABSTRACT

The aim of this doctoral thesis (“At night, music was made”: musical practice and its iconographic representation in the environment of the artistic Madrazo dynasty) is the study of musical performances and iconography in the family and social sphere of the Madrazo family of painters. Although music studies have been carried out in specific social spheres of this family, there is still no comprehensive study on their musical soirees, musical studies, the acquisition of instruments and scores, concert attendance or iconographic, literary and musical production in relation to these.

The main objective of this thesis is to show the significance of the musical performances that were part of the Madrazo's daily life, as well as how they were recreated in the paintings and artistic works of family members and their environment. The analysis of these pictorial works and graphic designs allows us to assess the importance assigned to the possession of instruments and to the musical performances of the wealthy classes, since relations with the crown, the aristocracy and the upper bourgeoisie were part of the typical status of successful creators.

The family of artists began with José de Madrazo (1781 – 1859), and continued through the professional career of his sons Federico (1815 – 1894) and Luis (1825 – 1897) and their grandchildren Raimundo (1841 – 1920) and Ricardo de Madrazo (1852 – 1917), as well as Federico “Cocó” de Madrazo (1875 – 1935) and Mariano Fortuny y Madrazo (1871 – 1949). We found necessary to limit the chronology of the study period, which is extensive due to its own affiliation with an artistic dynasty, established since José de Madrazo's return to Spain in 1819 until the beginning of the 20th century, with a greater volume of documents relating to the second and the third generation of artists. On the other hand, the family's social sphere was particularly abundant in artistic contacts, both national and international. The vision of the musical performance of other painters and artists as members belonging to the Madrazo environment has therefore been included, with special emphasis on the uniqueness of the works of international travellers who recreated the presence of music in Spain.

In this research, iconographic sources and archives and their subsequent comparison are used as a methodological tool and as a basis for preparing this thesis. This led to the establishment of a hierarchical structure of artistic works. Two hundred and

eighty – seven images have been included, one hundred and seventy – six of them containing musical elements or performances. Fields referring to the presence of iconographic – musical elements and their typologies are added to the first quantitative division based on authorship and periodisation; figure portrayed; title or setting alluding to musical performance; chosen setting, such as a house's living – room or yard, artist studio, theatre or neutral space, among others. The relevance of the instrument or musical element in the work, as well as the care taken regarding the details of its representation were the key to their selection, grouping and analytical description. I have given priority to the use of images of works referring to their original form on canvas, in tables or in drawings produced by the family's artists, without ignoring press illustrations or photographic images. These iconographic sources were accompanied by the analysis of a documentary corpus comprising correspondence, memoirs and chronicles referring to the Madrazo family, in which music was incorporated and valued as an activity intended for the family and for socialisation purposes.

An objective of this study is to locate and analyse the musical repertoire in the Madrazo environment. This led to the documentation of the request and purchase of scores, as well as instruments that were sometimes imported. This link with the music trade was usually achieved by requesting advice from Santiago de Masarnau (1805 – 1882), often guided by an interest in a composer or a musical form. It is also important to mention the collaboration that existed between Pedro de Madrazo (1816 – 1898), José Inzenga (1828 – 1891) and Óscar de la Cinna (1836 – 1909), and between Eugenio de Ochoa (1815 – 1872) and Masarnau, destined for the music market, in addition to six salon music pieces dedicated to different members of the Madrazo family. This was the result of the links established between artists and musicians, and studying them allows us to highlight the importance of the fabric of relationships established between creators from different fields. This led us to study the participation of Jesús de Monasterio (1836 – 1903) Sofía Vela (1825–1909), Manuela Oreiro (1818 – 1854), Pedro Escudero (1791 – 1868) or Clotilde Cerdá (1862 – 1926), among others, in social venues involving the Madrazos, where musical performances were often held.

The recreation of the figures of eleven composers and performers in contact with Madrazo musicians and artists, accompanied by works composed by painters from their environment, has been documented and analysed. I have also carried out a similar analysis of the works of female performers from the Madrazo family whose musical works have

## ABSTRACT

been documented. This is the study of nine portraits made by family artists, aimed at incorporating musical elements. Therefore, Raimundo de Madrazo is the only one to portray the musical performance of a male figure in the family, not in a pictorial work or a drawing, but in a photograph of the artist at the piano.

We analysed these sources to determine who played music during family evenings and in social gatherings and who listened to it, as well as which pieces or styles were of interest to them and the instruments acquired, and which descriptions and evaluations of musical performances and performers were recorded and divulged. These are the questions that we have answered in this research through the analysis of iconographic – musical works and of documentary sources referring to music in relation to the Madrazo family and its environment.



## SINTESI

L'oggetto di questa tesi di dottorato (“Di sera, si faceva musica”: la pratica musicale e la sua rappresentazione iconografica nell'ambiente della saga dei pittori Madrazo) è lo studio della pratica musicale e la sua rappresentazione iconografica nell'ambiente familiare e sociale della saga dei pittori Madrazo. Sebbene siano stati condotti studi sulla musica in aree specifiche di socializzazione di detta saga, ad oggi non sono stati condotti studi completi sulle loro pratiche musicali che includano le serate musicali, l'apprendimento musicale, l'acquisizione di strumenti e spartiti, la partecipazione a concerti e la produzione iconografica, letteraria e musicale che li circonda.

L'obiettivo principale di questa tesi è spiegare il significato delle pratiche musicali che facevano parte della vita quotidiana dei Madrazo, nonché il modo in cui sono state ricreate nei dipinti e nelle opere artistiche dei membri della famiglia e del loro ambiente. L'analisi di queste produzioni pittoriche e grafiche consente di valutare l'importanza data al possesso di strumenti e alla pratica musicale delle classi benestanti, in quanto i rapporti con la corona, l'aristocrazia e la borghesia superiore facevano parte dello status proprio di alcuni artisti di successo.

La saga degli artisti ebbe inizio con José de Madrazo (1781 – 1859) e proseguì attraverso la carriera professionale dei suoi figli Federico (1815 – 1894) e Luis (1825 – 1897) e dei nipoti Raimundo (1841 – 1920) e Ricardo de Madrazo (1852 – 1917), nonché di Federico “Cocó” de Madrazo (1875 – 1935) e Mariano Fortuny y Madrazo (1871 – 1949). È stato necessario limitare la cronologia del periodo di studio, estesa per via della propria affiliazione a una dinastia artistica, stabilita dal rientro di José de Madrazo in Spagna nel 1819 fino all'inizio del 20° secolo, con un maggior volume documentario relativo alla seconda e alla terza generazione di artisti. Dal canto suo, l'ambito sociale della saga era particolarmente denso di contatti nel panorama artistico, sia a livello nazionale che internazionale. Per questo motivo, è stata inclusa la visione della pratica musicale di altri pittori e artisti come membri appartenenti all'ambiente dei Madrazo, con particolare attenzione all'unicità della produzione di coloro che, come viaggiatori internazionali, avevano ricreato la presenza della musica in Spagna.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Nella presente ricerca, la selezione e lo studio delle fonti iconografiche e archivistiche e il loro successivo confronto come base per l'elaborazione di questa tesi vengono usati come strumento metodologico. A tal fine, è stata preparata una strutturazione gerarchica della produzione artistica. Il numero di immagini incluse è di duecentottasette, di cui centosettantasei includono elementi o pratiche musicali. Alla prima divisione quantitativa basata sull'autore e sul periodo si aggiungono campi riferiti alla presenza di elementi iconografico – musicali e relative tipologie; figura ritratta; titolo o ambientazione che allude alla pratica musicale; scenario scelto, come soggiorno o patio domestico, studio d'artista, teatro o spazio neutro, tra gli altri. La rilevanza dello strumento o elemento musicale nell'opera, così come la cura in dettaglio della sua rappresentazione sono stati fattori di rilievo nella sua selezione, raggruppamento e descrizione analitica. È stata data la priorità all'uso di immagini di opere che si riferiscono al loro formato originale su tela, tavola o disegno come produzione propria degli artisti della saga, senza ignorare le illustrazioni su stampa o le immagini fotografiche. Insieme a queste fonti iconografiche, è stata condotta l'analisi di un corpus documentario composto da epistolari, memorie e cronache riferite alla famiglia Madrazo, in cui la pratica musicale è stata registrata e valutata come un'attività destinata alla sfera della famiglia e della socializzazione.

L'obiettivo di questo studio è individuare e analizzare il repertorio musicale nell'ambiente dei Madrazo. A tal fine, sono stati documentati la richiesta e l'acquisto di spartiti, nonché strumenti, a volte importati. Questo legame con il commercio musicale veniva svolto regolarmente su richiesta del consiglio di Santiago de Masarnau (1805 – 1882). Accanto a questa produzione, spesso guidata dall'interesse per un compositore o una forma musicale, vi sono collaborazioni tra Pedro de Madrazo (1816 – 1898) e José Inzenga (1828 – 1891) e Óscar de la Cinna (1836 – 1909), e tra Eugenio de Ochoa (1815 – 1872) e Masarnau, destinate al mercato musicale, a cui si aggiungono sei pezzi dedicati a diversi membri della famiglia Madrazo, tutti appartenenti al genere da salotto. Questa produzione fu il risultato dei legami stabiliti tra artisti e musicisti, il cui studio ci consente di sottolineare l'importanza del tessuto delle relazioni esistenti tra gli artisti di diversi settori. In tal senso, è stata analizzata la partecipazione di Jesús de Monasterio (1836 – 1903), Sofía Vela (1825 – 1909), Manuela Oreiro (1818 – 1854), Pedro Escudero (1791 – 1868) o Clotilde Cerdá (1862 – 1926), tra gli altri, negli spazi di socializzazione legati ai Madrazo, con una frequente presenza di interpretazione musicale.

## SINTESI

È stata documentata e analizzata la ricreazione delle figure di undici compositori e interpreti, una produzione favorita dal contatto tra musicisti e gli artisti Madrazo, a cui si unirebbero opere realizzate da pittori del loro ambiente. Allo stesso modo, sono state analizzate le opere che fanno riferimento a interpreti femminili della saga di Madrazo, la cui pratica musicale è stata documentata. Si tratta dello studio di nove ritratti realizzati da pittori della famiglia, in cui sono stati inclusi elementi musicali. Raimundo de Madrazo si ritrova nell'unica immagine relativa alla pratica musicale di una figura maschile nella saga, non in un'opera pittorica o in un disegno, ma in una fotografia dell'artista al pianoforte.

L'analisi di queste fonti ha lo scopo di individuare chi suonava la musica nelle serate in famiglia e nelle riunioni sociali e chi erano gli ascoltatori, quali pezzi o stili erano di loro interesse, quali strumenti venivano acquisiti e quali descrizioni e valutazioni della pratica musicale e degli interpreti furono documentate e diffuse. Queste sono le domande a cui si è cercato di dare risposta in questa ricerca, attraverso l'analisi della produzione iconografica – musicale e delle fonti documentarie riferite alla musica in relazione alla saga Madrazo e al suo ambiente.





## ABREVIATURAS

### Listado de siglas de archivos, bibliotecas, sociedades y organismos

AEDOM	Asociación Española de Documentación Musical
AHN	Archivo Histórico Nacional
AMP	Archivo del Museo Nacional del Prado
ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa de Pós – Graduação em Música
AP	Archivos Personales, Museo Nacional del Prado
APFUE	Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española
AVAMUS	Asociación Valenciana de Musicología
BDH	Biblioteca Digital Hispánica
BMVE	Biblioteca Musical Víctor Espinós
BNE	Biblioteca Nacional de España
BNF	Bibliothèque Nationale de France
BVPB	Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico
BVPH	Biblioteca Virtual de Prensa Histórica
CER.ES	Red Digital de Colecciones de Museos de España
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
HD	Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
IFC	Institución Fernando el católico
IFE	Instituto Francés en España
INAEM	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
INHA	Institut National d’Histoire de l’Art
IPCE	Instituto del Patrimonio Cultural de España
MAS	Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria
MET	Metropolitan Museum of Art
MMM	Museo Municipal de Madrid
MNAC	Museu Nacional d’Art de Catalunya
MNAD	Museo Nacional de Artes Decorativas
MNP	Museo Nacional del Prado

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

PILAR	Presse Ibérique et Latino Américaine de Rennes
RABASF	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
RACBA	Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel
RAH	Real Academia de la Historia
RCMI	Research Center for Music Iconography
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
RIdIM	Répertoire International d'Iconographie Musicale
RIPM	Répertoire International de la Presse Musicale
RMN	Réunion des Musées Nationaux
SEdeM	Sociedad Española de Musicología
SELICUP	Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular
SELGYC	Sociedad Española de Literatura General y Comparada
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
SHF	Société des Hispanistes Français
UCM	Universidad Complutense de Madrid
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

### Listado de entradas bibliográficas

DB – e	Diccionario Biográfico Español, Real Academia de la Historia
DMEH	Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. 1999 — 2002. Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores [SGAE]
DNB	Oxford Dictionary of National Biography. Oxford, Oxford University Press
EMNP	Enciclopedia del Museo del Prado. 2006. Miguel Zugaza y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo Nacional del Prado, TF editores
NG	The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. Stanley Sadie (ed.), John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición

**Listado de abreviaturas empleadas en la edición**

ant.	anterior a
apart./aparts.	apartado/apartados
ca.	hacia
cap./caps.	capítulo/capítulos
cat./cats.	catálogo/catálogos
col./cols.	colección/colecciones
col. part.	colección particular
coord./coords.	coordinador/coordinadores
dir./dirs.	director/directores
dpto.	departamento
ed./eds.	editor/editores
eje./ejes.	ejemplo/ejemplos
etc.	etcétera
exp.	expediente
fig./figs.	figura/figuras
<i>Ibíd.</i>	<i>Ibídem</i>
inv.	inventario
n.d.	sin fecha
no./nos.	número/números
no. cat.	número de catálogo
no. exp.	número de expediente
no. inv.	número de inventario
no. sig.	número de signatura
op.	opus
p./pp.	página/páginas
post.	posterior a
s.f.	sin fecha
s.l.	sin lugar
s.n.	<i>sine nomine</i>
s.t.	sin título
subapart.	subapartado
trad.	traducción

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

vol./vols.      volumen/volúmenes

# INTRODUCCIÓN

## 1. Justificación

La presente tesis doctoral aborda el estudio de la música a través del análisis de su práctica cotidiana en el entorno de socialización de la saga de los artistas Madrazo. Esta tesis doctoral surge como continuación de mi trabajo fin de máster realizado bajo la tutela de las Dras. Cristina Julia Bordas Ibáñez y Ruth Piquer Sanclemente en la Universidad Complutense de Madrid, bajo el título *Fuentes iconográficas para el estudio de la música en los espacios sociales privados: la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX. La saga de los Madrazo y Mariano Fortuny y Marsal* (Fernández Sinde 2012). Tras ese análisis inicial, resultó de interés la continuación del mismo para profundizar en su conocimiento y ampliar el ámbito de investigación. Si bien la saga de los artistas Madrazo ha sido objeto de estudio desde diversas perspectivas especializadas, el análisis de la presencia de la música en sus espacios cotidianos no había sido llevado a cabo de modo sistemático.

La elección de la iconografía como herramienta de análisis tiene su origen en el interés de la producción artística de la saga de los Madrazo. En ella se encuentran imágenes de intérpretes, muchos de los cuales fueron figuras cercanas a la dinastía de artistas mencionada. A la relevancia de este corpus de obras se suma la representatividad de la privilegiada posición de los Madrazo en el entramado cultural y de socialización del periodo, tanto en el ámbito nacional como internacional. En consecuencia, una variada tipología de fuentes documentales se une a la producción artística estudiada. Entre aquellas destaca un corpus epistolar cuyo análisis revela el hábito de práctica musical en una familia que disfrutó de un nivel económico acomodado y de un espacio en el que confluyeron artistas junto a las élites de la burguesía y la aristocracia. Por todo ello, esta tesis se basa en el análisis de fuentes documentales e iconográficas dentro de una historia cultural centrada en la presencia y representación de la música en los salones y lugares de socialización.

El ámbito de investigación elegido es amplio, tanto en su vertiente cronológica como geográfica. Los límites asignados deben corresponder en buena medida al propio recorrido biográfico de la dinastía. El origen de esta se establece con la carrera llevada a

cabo por José de Madrazo, cuyo desarrollo internacional se inició a principios del siglo XIX. Su regreso a España desde Roma tras la Guerra de la Independencia marcó el afianzamiento de la saga en el país. Sus hijos, nietos y bisnietos prolongaron el marco cronológico de la producción artística y recorrido vital de la dinastía de artistas más allá de finales de siglo. Con todo, en el análisis de la presencia de la música en la vida cotidiana de los Madrazo se registra un corpus de referencias documentales significativo a partir de la década de 1830, ya que la segunda generación Madrazo, nacida entre 1815 y la década de 1820, inicia o avanza su socialización en los salones familiares y de su entorno en la década posterior a esa última. A su recorrido biográfico y evolución profesional se añadirían los correspondientes a la tercera y cuarta generaciones. Si bien se incluyen referencias que corresponden tanto a los antecedentes a finales del XVIII como a principios del XX, y que tienen interés dentro del estudio, el periodo central de mayor producción abarca el segundo y el tercer tercio del siglo XIX. La familia Madrazo extendió sus actividades profesionales y su correspondiente biografía entre Madrid, París y Roma principalmente. La ambiciosa línea de investigación, compleja en sus ramificaciones, responde a la realidad imbricada desde el origen de esta, pues tanto la extensión en el tiempo como la expansión de las relaciones personales y profesionales fueron características primordiales del recorrido de la saga. Esta se mantuvo muy activa en el mundo artístico y en el terreno de la gestión cultural y, por tanto, perteneciente a un ámbito de socialización amplio.

Los contactos internacionales de los Madrazo, dado el cosmopolitismo de la saga, fueron numerosos. Entre aquellos se encontraban figuras destacadas de los círculos artísticos, quienes a su vez llevaron a cabo su recorrido por España. En sus descripciones literarias sobre la música en ámbitos cotidianos compartieron referentes reiterados a su vez en las producciones artísticas correspondientes. Esa recreación no resulta en absoluto coincidente con la registrada en sus documentos privados referida a los salones burgueses y aristocráticos que frecuentaron, debido a la deliberada predilección por un mundo pintoresco, bien fuera este último verídico, exagerado o simplemente ficticio. Esa diversidad de impresiones enriquece el estudio de la música presente en los espacios de cotidianidad en los ámbitos de socialización en los que se desarrollaron la saga de los artistas Madrazo y su entorno.

## INTRODUCCIÓN

### 2. Objetivos

La finalidad principal de la presente tesis doctoral es el estudio de la presencia y función de la música y los músicos en los espacios sociales relacionados con el entorno de la saga Madrazo, así como la relevancia asignada a los mismos. El objeto de estudio se centra en las prácticas musicales que formaron parte de su cotidianidad y el modo en el que fueron recreadas. Este planteamiento lleva a establecer los siguientes objetivos secundarios:

- Documentar, tanto en fuentes archivísticas como iconográficas, los hábitos de interpretación de la saga de los Madrazo y su entorno nacional e internacional.
- Localizar y analizar el repertorio musical en el ámbito familiar de los Madrazo y en los círculos sociales a los que pertenecieron.
- Dar a conocer partituras pertenecientes al corpus de piezas relacionadas con distintos miembros de la familia Madrazo.
- Aportar fuentes iconográficas referidas a la música y a los personajes de los que trata esta investigación.
- Documentar la recreación del papel del intérprete en las obras coetáneas a la saga de artistas.
- Señalar la importancia del tejido de relaciones establecido entre creadores de distintos ámbitos.
- Analizar la exhibición de la práctica musical como muestra del nivel cultural y económico, y su empleo como rasgo distintivo en entornos de socialización diversos.

A través de la consecución de los objetivos indicados procuraré determinar la presencia, función e importancia asignadas a la música en los ámbitos escogidos, y valoraré la significación de la producción iconográfica relacionada con los mismos.

### 3. Estado de la cuestión

De acuerdo a mi estudio, las distintas líneas de investigación corresponden a la presencia de la música en los salones y ámbitos de relación de la familia Madrazo, su

representación en la producción artística coetánea y las descripciones y valoraciones de la misma en los espacios de cotidianidad. De este modo, se entrelazan el estudio de la música y su representación iconográfica con la recreación discursiva, a través de una diversidad de textos, de la significación de la música en esos espacios. Hasta el momento no se ha llevado a cabo una obra general referida al conjunto de esta investigación, pero sí sobre temas parciales de notable interés. A continuación, señalo los estudios en los que se asienta la presente tesis doctoral, agrupados por temáticas.

La dinastía de los artistas Madrazo se ha estudiado junto al catálogo de sus obras y el análisis estilístico y de proyección profesional. En esos textos se encuentran referencias relacionadas con la música en el núcleo familiar y social de la saga. Si bien la orientación de esas publicaciones es la propia de las investigaciones adscritas a la Historia del Arte, han sido fundamentales en el inicio de mi estudio. Han aportado tanto un corpus de obras como referencias biográficas básicas dentro del análisis de la recreación artística de la música y su presencia en el ámbito familiar. La dinastía de artistas fue iniciada por José de Madrazo, y en ella destacó la figura de su hijo Federico de Madrazo. Sus biografías y obras han sido analizadas en publicaciones que han asentado el conocimiento de su producción y desarrollo profesional (González López 1981; J. L. Díez 1994c, 1998b, y C. G. Navarro y J. L. Díez 2014), ámbitos de interés en esta tesis, pues aportan descripciones del entorno propio de artistas destacados en el periodo analizado y permiten distinguir obras por su relevancia iconográfico – musical. Este proceso de selección de obras y documentación se ha llevado a cabo con la producción de otros miembros de la mencionada saga de artistas y de quienes formaron parte de su entorno, como recogen las referencias bibliográficas incluidas en esta tesis. Cabe citar aquellos trabajos en los que se aúnan el conocimiento del catálogo de obras de la colección de la Comunidad de Madrid y el estudio de las carreras y el recorrido biográfico de los miembros de la saga (González López y Martí Aixela 2007, 2016). Me han resultado muy útiles, aunque no se trate de estudios musicológicos ni se centren en los espacios escogidos.

La preeminencia del pintor Mariano Fortuny y Marsal en este estudio se encuentra unida a su estrecha relación con la saga Madrazo. Su figura artística se ha analizado en los textos de los anteriormente citados Carlos González López y Montserrat Martí Aixela (1989a, 1997). Asimismo, la publicación del catálogo de la exposición conmemorativa del centésimo octogésimo aniversario de su nacimiento actualiza los estudios y referencias a la producción y a la figura del pintor (Barón 2017). A ellos se une el análisis centrado en la estancia en Andalucía de Fortuny y su entorno familiar y de amistades,



## INTRODUCCIÓN

coordinado por Francesc Quílez Corella (2016). En él se documentan las impresiones del lugar manifestadas por los artistas, así como la producción de obras en ese periodo. Resulta de interés el estudio de Jordi Ballester (2015) sobre la interconexión entre la producción artística y otros ámbitos de creación presentes en la obra de Fortuny, al investigar la relación compleja y flexible entre conceptos provenientes de distintos campos culturales plasmados en una obra pictórica. En particular para este estudio, destaca el análisis de la tabla *La Vicaría*, referente para el análisis de la obra *Fantasia sobre Fausto* incluida en la presente tesis.

En mi trabajo fin de máster (Fernández Sinde 2012) analicé aspectos relacionados con la producción artística de la saga de pintores Madrazo y con la presencia de la música en su entorno, estudio centrado en la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, he analizado la producción retratística referida a intérpretes femeninas pertenecientes a la saga Madrazo, en la cual se incluyeron elementos iconográficos alusivos a la música (Fernández Sinde 2014). Por su parte, el estudio de la figura de Cecilia de Madrazo, hija de Federico de Madrazo y esposa de Mariano Fortuny y Marsal, otorga un espacio central de análisis a quien formó parte del ámbito familiar y de socialización (Gutiérrez Márquez 2017). Su figura ha sido estudiada incluyendo indicaciones relativas al entorno de la saga de los Madrazo y a la producción artística de esta. A su vez, contiene referencias al interés por la música de Cecilia de Madrazo y a la práctica pianística por ella desarrollada.

Los textos que exponen una visión general de la música española del siglo XIX son un punto de partida imprescindible para el desarrollo de un estudio musicológico. Las monografías son por ello referentes para la presente investigación, y han sido incluidas en el listado bibliográfico. Estrechamente relacionados con los objetos de investigación del presente trabajo se encuentran los estudios sobre la música en los salones decimonónicos. En ellos se ha actualizado el conocimiento de las prácticas musicales ligadas a la enseñanza musical, al mercado de instrumentos y a la difusión del repertorio, entre otros aspectos. Las referencias aquí incluidas, junto a las indicadas en el listado bibliográfico, me han resultado de utilidad, si bien he echado en falta un mayor volumen de estudios sobre espacios de socialización en los que la música se encontraba presente, objeto de análisis de mi investigación. Por ello, es particularmente relevante el hecho de que se hayan realizado estudios sobre los salones en las últimas décadas, muy destacables por su calidad y su aporte innovador. Espero que esta línea de investigación sobre la música en los espacios cotidianos continúe su desarrollo, con un aumento en el número de estudios llevados a cabo. A este apartado corresponden los textos de Celsa Alonso

(1993) sobre la música en los salones, su repertorio y la valoración del mismo (por ejemplo, entre los articulistas coetáneos), así como la exposición de los salones cortesanos, alto burgueses y aristocráticos. A su vez, y referido al análisis de la canción lírica española, resulta de particular interés su estudio sobre el legado musical proveniente de los duques de Montpensier (Alonso 1999), al aportar conocimiento sobre la práctica y repertorios musicales en una corte en la que el mecenazgo a los artistas sostuvo una producción que es objeto de estudio en la presente tesis.

Las investigaciones de María Aurelia Díez Huerga (2003) profundizan en el conocimiento de la música en los salones decimonónicos. La autora analiza el asociacionismo musical, exponiendo la labor de sociedades como el Liceo Artístico y Literario, entre otras, a lo largo de las décadas de 1830 y 1840. El análisis de la evolución de los centros en los que la música fue difundida señala los cambios ligados a su vez al ascenso de la pujante burguesía. De particular interés resulta su estudio de la música en las reuniones de sociedad y el repertorio empleado en las mismas, así como los protocolos descritos y las valoraciones difundidas en prensa, aquí referidos al periodo isabelino (Díez Huerga 2006). Asimismo, su análisis centrado en los salones ovetenses aporta un conocimiento de la significación de los lugares en los que la música se desarrollaba, con un apreciable énfasis en las fuentes hemerográficas (Díez Huerga 2015), ejemplo de las investigaciones acerca de la música en los salones en ámbitos geográficos concretos. Por su parte, Virginia Sánchez López (2014) ha analizado la importancia asignada a la música en los salones en las publicaciones periódicas decimonónicas, circunscrito al Jaén finisecular. Asimismo, Begoña Gimeno Arlanzón (2005) ha desarrollado su investigación sobre el ámbito musical en la ciudad de Zaragoza y la crítica de este en la revista *El Correo Musical*, y de manera particular, sobre las representaciones en el Teatro Principal durante 1888, sin obviar otros espacios como los cafés. A su vez, la autora ha estudiado las publicaciones periódicas musicales zaragozanas difundidas durante la Restauración (Gimeno Arlanzón 2010). Estas investigaciones contextualizan las prácticas musicales en un discurso crítico sobre los hábitos culturales del periodo y ámbito geográfico estudiados, así como la significativa recepción de los usos sociales relacionados con la música.

Resulta de interés el trabajo realizado por Belén Vargas Liñán (2008) sobre la música en el mercado de la prensa denominada femenina, la iconografía empleada en ella, las referencias a la práctica musical y el papel asignado a la mujer en los espacios sociales. Su investigación, centrada en Andalucía y relacionada con la publicación *La Moda de*

## INTRODUCCIÓN

*Cádiz*, es un ejemplo de estudio de la conexión entre distintos aspectos relacionados con la música. Así, la autora analiza la iconografía, crítica y repertorio musicales con una orientación particular, como es un público femenino y un estatus económico y social referido a la burguesía acomodada, objetos de estudio de la presente tesis doctoral.

Sobre el estudio de la música en los espacios domésticos, su identidad y representación en el arte y el análisis iconográfico de la producción basada en ella, resulta paradigmático el texto de Richard Leppert (1993a). Aunque el ámbito geográfico y el periodo estudiado se diferencian de los correspondientes al objeto de investigación del presente texto, su estructura de estudio y metodología lo convierten en un referente por el empleo del análisis iconográfico dentro de una historia cultural.

En los ámbitos domésticos estudiados se encuentra la indispensable presencia de instrumentos musicales, entre los que predomina el piano, convertido con frecuencia en un atributo social. Su preeminencia hace imprescindibles los análisis relacionados con su empleo y significación. En este apartado incluyo aquellos textos relevantes por su análisis del instrumento en distintos ámbitos dentro del estudio referido a España. Cristina Julia Bordas Ibáñez ha estudiado el piano en función de su importancia, técnica, producción y significación en España en el siglo XIX, así como la percepción del mismo como objeto a exhibir. Analiza los instrumentos de teclado en España a lo largo de una extensa periodización (Bordas Ibáñez 1985), y define y describe la evolución y tipología del piano en los siglos XIX y XX (Bordas Ibáñez 1999b). Asimismo, la autora ha investigado el crecimiento de la producción y el auge del mercado del instrumento, haciendo a su vez referencia a los métodos de enseñanza musical, entre otros aspectos de interés para el presente texto (Bordas Ibáñez 2005). Los estudios sobre la producción del instrumento, tanto referida a artesanos españoles (Bordas Ibáñez 1988), como a marcas entre las que se encuentra Hazen (Bordas Ibáñez y García del Busto 2014), así como la relación entre la evolución tecnológica de los instrumentos y su fabricación y difusión en el mercado (Bordas Ibáñez 2018b), amplían el conocimiento del contexto en el que la música se desarrolló.

Para mi trabajo han resultado de interés las siguientes investigaciones realizadas sobre el piano en España durante el siglo XIX centradas en distintas periodizaciones. Laura Cuervo Calvo (2012) analiza un amplio espectro de elementos que conformaron la historia estilística y técnica de la interpretación pianística durante el periodo 1800 – 1830. Por su parte, Gemma Salas Villar (1997a) estudia el piano en España durante el periodo

1830 – 1855. A su vez, analiza el contexto en el que se asienta el piano romántico, centrado en la importancia de Santiago de Masarnau (Salas Villar 1997b), figura relevante en mi investigación. María Nagore Ferrer (2015) expone un recorrido por los principales nombres de la interpretación pianística, las visitas de grandes figuras internacionales, el análisis de ciertas formas musicales popularizadas y la recepción en prensa durante el periodo isabelino. Asimismo, analiza la figura del mencionado Masarnau en el ámbito de la producción coral, junto a la difusión de su recorrido artístico internacional y su labor en España (Nagore Ferrer 2013).

El sentido iconográfico asignado al arpa es expuesto por Cristina Julia Bordas Ibáñez (1999a), junto al análisis del recorrido histórico del instrumento. Resulta de interés, ya que en la presente tesis se encuentran ejemplos de obras en las que se incluyeron arpas con una intencionalidad concreta. La identidad asignada a su interpretación musical en los salones y su representación en los fotograbados de fin de siglo han sido analizadas por Carmen Abad – Zardoya (2005), mostrando la adscripción del instrumento a la figura femenina en un ámbito de interpretación entre aficionados, aquí referido al mundo aristocrático. Por su parte, Zoraida Isabel Ávila Peña (2016) realiza una investigación sobre la interpretación musical profesional centrada en la figura de Clotilde Cerdá, quien a su vez tuvo relación con la familia Madrazo.

Resultan relevantes las investigaciones sobre el entramado de relaciones entre artistas en el ámbito francés, por su significación en cuanto a metodología y objeto de estudio. Si bien dirigidos a entornos ajenos al presente texto, son textos de interés por el desarrollo de una investigación centrada en la comunicación entre creadores. Asimismo, los estudios acerca de la relación entre la creación musical y la representación pictórica de la misma por parte de artistas franceses poseen interés por la conexión establecida con los artistas españoles. Estos últimos realizaron viajes al extranjero, o bien se instalaron en centros artísticos como París, tal y como llevaron a cabo distintos miembros de la saga de artistas Madrazo. Se trata de investigaciones como la llevada a cabo por Tom Phillips (1997), quien ha realizado un análisis iconográfico relacionado con la comunicación entre creadores como Dominique Ingres y Luigi Cherubini, revelador en su desarrollo como estudio. Por su parte, François Sabatier (1998b) ha estudiado la presencia de artistas en los salones franceses decimonónicos, centrado en la relación entre la música y la literatura y las artes. Jean – Yves Bosseur (1999) ha analizado las relaciones entre artistas, tanto de socialización como estéticas, incidiendo en la importancia asignada a la escucha musical

## INTRODUCCIÓN

por parte de los pintores. Peter Vergo (2010) analiza la sinestesia apreciada en la producción de diversos creadores, siendo de especial interés para el presente texto sus investigaciones sobre la obra de artistas como Paul Cézanne y Henri Fantin – Latour con relación a la obra de Richard Wagner, y de la importancia que poseía la música de Frédéric Chopin para el pintor Eugène Delacroix. Florence Gétreau (2004) analiza las imágenes iconográficas y literarias de Frédéric Chopin y Franz Liszt, aunando distintas tipologías documentales en un estudio de la figura de ambos músicos. A su vez, la autora analiza la significación de los estudios de pintores como espacios de reunión en los que la presencia de músicos era relevante en relación con un sentido de comunidad intelectual compartida, de nuevo en el ámbito francés (Gétreau 2010). Los valores e intereses compartidos por artistas coetáneos y la importancia de la afirmación del oficio artístico y de su imagen como comunidad de creadores son objeto de estudio por Bridget Alsdorf (2012), centrado en la figura de Fantin – Latour. Por su parte, Jean – Luc Martínez (2014) describe las reuniones entre artistas, así como la producción retratística de músicos conocidos o anónimos, destacando la figura del coleccionista Ferdinand – Pierre Guillemardet, embajador en España, cuya familia mantuvo una estrecha relación con Delacroix.

La figura de Rogelio de Egusquiza fue relevante para la difusión del interés por la obra de Richard Wagner en el entorno familiar de la saga Madrazo. Su obra, en la que la influencia de la producción wagneriana es sustancial, ha sido estudiada por Lourdes Jiménez Fernández (2007), lo que permite conocer el ideario estético de un artista influido por una producción musical. Con un sentido más amplio, la autora analiza en su tesis doctoral la influencia de la producción e imagen wagnerianas en el ámbito artístico español (Jiménez Fernández 2013).

Las prácticas musicales recogidas en los relatos de los viajeros extranjeros por España han sido analizadas por María José de la Torre Molina (2001) referidas al recorrido por Andalucía durante el periodo de 1759 a 1833. Asimismo, la autora ha analizado los escritos de Wilhelm von Humboldt a finales del siglo XVIII con relación al contexto y circunstancias particulares de su experiencia en el país, junto a las de otros viajeros, señalando las diferencias entre algunas de sus opiniones y la documentada práctica musical (Torre Molina 2003). Ha puesto de relieve en ambos textos la percepción sobre el país visitado y sus intereses culturales, así como la valoración, y en ocasiones, la evidente predilección por determinados géneros y estilos. Por mi parte, he investigado la

importancia de la recreación de los viajes por España llevada a cabo por artistas tanto extranjeros como nacionales (Fernández Sinde 2016). Ruth Piquer Sanclemente y Gorka Rubiales Zabarte (2009) han investigado la significación de la producción goyesca. Han destacado la relevancia de la difusión de rasgos asignados a la clase popular entendida como representación del carácter nacional, ejercicio estético ampliamente observado en los relatos y producciones respectivas de los viajeros incluidos en el presente estudio.

Por su parte, los textos en los que se plantean diversos análisis sobre la producción de los viajeros por España han sido incluidos en el listado bibliográfico general. Son investigaciones que han resultado de utilidad, si bien en ellas las referencias a la música suelen formar parte de un anecdotario, lo que no impide encontrar cuestiones de interés que dirigen la atención hacia nuevas fuentes documentales. Aunque su objetivo no sea el análisis musicológico, los estudios sobre los viajeros por España son útiles al incluir descripciones sobre la música, así como por el discurso sostenido sobre la influencia que esa literatura de viajes poseía como producto cultural. De este modo, Jesusa Vega (2004) muestra el cambio de mentalidad de los viajeros desde el siglo XVIII al XIX con respecto al proyecto de un viaje por España, y estudia ese proceso a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Pedro Rújula López (1994) señala la tipología de los textos de viajes ilustrados y románticos, así como su empleo como fuentes documentales. Hiltrud Friederich – Stegmann (2014) analiza la imagen difundida en Alemania sobre España y sus ciudadanos en el siglo XVIII, mientras Miguel Ángel Vega Cernuda (2002) se centra en el siglo XIX. Peter J. Brenner, Hannah Lotte – Lund, Ricarda Musser y Nicolás Ortega Cantero han realizado investigaciones sobre la importancia e influencia de los relatos de viajes en el ámbito cultural durante los siglos XVIII y XIX (Musser, y otros 2011). La producción sobre España realizada por Théophile Gautier se ha incluido ampliamente en estudios de diversa orientación y profundidad, junto a traducciones y referencias en las monografías generales. Otros autores también relacionados con la familia Madrazo como Isidore – Justin Taylor, Prosper Mérimée o Alexandre Dumas han sido estudiados por su relevancia y por la difusión de sus valoraciones sobre el país visitado. Remito al listado bibliográfico.

Estudios específicos sobre teatro musical permiten un conocimiento de la participación del público referida a ámbitos y periodos diversos, como la tesis de José Antonio Oliver García (2012) referida al teatro lírico en Granada hasta 1868, así como el análisis realizado por Carlos Cervelló (2008) sobre los teatros Principal y del Circo

## INTRODUCCIÓN

Barcelonés en los años centrales del siglo XIX, y las referencias analizadas por María Esperanza Clares Clares (2012) sobre la vida musical en Murcia. Entre otros aspectos de interés, reflejan en sus investigaciones el comportamiento del público, factor significativo en el análisis de la figura del mismo como consumidor de cultura. Dentro de un ámbito de estudio extenso en su cronología, el texto de Tim Blanning (2008) aporta referencias acerca de la consideración del público como factor fundamental en el proceso de difusión de la música. Particularmente destacable resulta el texto de James H. Johnson (1995), quien realiza un estudio sobre los teatros franceses del siglo XIX. La implantación progresiva de la práctica de una escucha silenciosa, las referencias estéticas y el análisis político se aúnan en un texto en el que desarrolla un discurso crítico sobre los usos sociales asignados al público en el ámbito musical.

Referencias a la evolución del protocolo establecido en los espacios analizados y a la música presente en los mismos se encuentran en el estudio de Jorge Fernández y Vázquez (2012). La importancia de los rituales de socialización como elemento de identificación y el sentido de pertenencia al modelo burgués son analizados por Jesús Cruz Valenciano (2010). Por su parte, Carolina Miguel Arroyo (2011) analiza aspectos concretos relacionados con el protocolo e indumentaria referidos a los salones de baile. Sus análisis confluyen con los intereses de mi investigación por la importancia asignada al comportamiento y conocimiento de los códigos asignados en los espacios analizados.

### **4. Marco Teórico**

El presente proyecto se asienta en el marco de estudio de la historia cultural. Las reflexiones de Peter Burke (2008) aportan un conocimiento sobre el planteamiento de los distintos estudios basados en esa corriente, así como un análisis crítico sobre sus objetivos y metodología. A su vez, el autor expone una destacable reflexión acerca de la interpretación de los símbolos (Burke 2001). A esta se une el discurso sobre el empleo de las imágenes como testimonio del periodo al que pertenecen y el periodo en el que son analizadas, así como el estudio de la intencionalidad del autor de las mismas. Estrechamente relacionada con el propósito de quien realiza una imagen se encuentra la elección de los objetos que aparecen en una obra (Burke 2009), cuya valoración es parte fundamental del proceso de análisis adscrito al marco teórico mencionado. Las publicaciones citadas, aun sin corresponder sus referencias al periodo y ámbito de

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

investigación de la presente tesis, son de interés para mi estudio por su planteamiento y reflexiones críticas. A estos textos se añade el discurso del mismo autor (Burke 1998), en el que plantea el reconocimiento y valoración del significado atribuido a las obras pictóricas estudiadas, así como a los elementos iconográficos musicales presentes en las mismas.

Los paradigmáticos estudios de Erwin Panofsky (1987; y 1998) han establecido el sentido intelectual de la metodología empleada en el análisis de los elementos iconográficos basada en la jerarquía de los tres niveles de significación del arte. El conocimiento de la importancia del contexto en el que se crearon las obras analizadas encuentra su orientación en los estudios citados. Por otra parte, la iconografía como disciplina, así como su importancia y metodología, han sido definidas por Tilman Seebass (2007), exponiendo cuestiones esenciales relativas al campo de estudio propio de la disciplina mencionada. Asimismo, Willem F. Lash (2007) define y presenta conceptos referidos al citado campo de estudio.

En la presente tesis analizo la importancia concedida a los elementos presentes en las obras pictóricas y en la producción gráfica, escogidos por la asignación a ellos de un intencionado valor simbólico, así como destinados a un espacio social determinado. Por ello, son destacables los textos que exponen el conocimiento de los distintos planteamientos metodológicos relacionados con el análisis de la producción artística. A tal fin, Ruth Piquer Sanclemente (2013) ha llevado a cabo la revisión de los parámetros establecidos para aquellas investigaciones cobijadas bajo el término estudios iconográficos. A esta reflexión crítica se une la exposición de la evolución que el concepto asignado a la iconografía musical como disciplina ha sostenido a lo largo del tiempo. Este recorrido ha modificado la concepción epistemológica de la iconografía musical hasta extenderse en un campo mayor que la habitual consideración de esta como herramienta en una investigación. Julio Amador Bech (2016) estudia ciertos símbolos en las obras de arte y su correspondencia con el contexto cultural. Alejandra Val Cubero (2010) realiza una aproximación metodológica sobre distintos modelos de comprensión y análisis del objeto estudiado y su contexto social, planteando las fórmulas adscritas al análisis artístico en marcos teóricos diversos en autores como Panofsky, así como sobre el mundo social de Pierre Bourdieu, entre otros.

La metodología empleada en los estudios relacionados con la iconografía musical exige una comunicación con disciplinas como la Historia del Arte. Esta relación entre ámbitos de conocimiento es objeto de reflexión en textos en los que se plantea la



## INTRODUCCIÓN

importancia del estudio de las fuentes iconográficas en la investigación. En este sentido, la valoración crítica planteada por Antonio Baldassare (2000) incluye asimismo el análisis de la importancia y significación de los elementos iconográficos elegidos en un estudio.

### **5. Metodología, fuentes y estructura del trabajo**

Una temática como la determinada en este estudio, necesariamente amplia y transversal, exige un conocimiento de los principales referentes relacionados con la música asignada a unos espacios específicos. Por ello, la metodología empleada a lo largo de la investigación ha exigido combinar la selección, organización y análisis de fuentes de tipología variada, así como el conocimiento de los estudios orientados en campos de investigación diversos que convergen en el ámbito cronológico del que el presente trabajo se ocupa.

El proceso de búsqueda, organización y análisis del corpus documental ha implicado asentar un recorrido de indagación a lo largo de una serie de extensas producciones de materiales susceptibles de estudio. Ha resultado necesaria una estructuración de la búsqueda de documentación, análisis y exposición de las fuentes que armonizara la localización, selección y estudio de los materiales iconográficos, junto a su clasificación en ámbitos de conocimiento diversos. La organización de las fuentes iconográficas corresponde a un proceso sistemático en el que he combinado la referencia cronológica con una tipología en la que el origen del documento, su naturaleza y asignación de relevancia forman parte del criterio de selección orientado a favorecer un proceso de análisis inductivo.

De este modo, el ingente volumen documental ha requerido una organización específica en función de los elementos y prácticas musicales presentes en los mismos. He valorado la importancia de las figuras retratadas (músico no conocido, identificado e incluso afamado), la autoría de la obra (los artistas de la saga Madrazo, discípulos, colaboradores, creadores cercanos a su entorno o artistas ajenos al mismo), así como su destino (exclusivamente para el ámbito privado, destinado al mercado artístico, o incluso ambos a lo largo del tiempo o a través de copias o reproducciones) y el comitente o destinatario (siendo la obra un regalo a ciertos miembros de la familia Madrazo o de su entorno, o encargos propios del mercado artístico). He llevado a cabo la búsqueda y recopilación de fuentes iconográficas mediante la consulta de fondos como catálogos y

archivos de imágenes referidos a creadores concretos y corrientes estilísticas y temáticas diversas, en ocasiones entrecruzadas, tal y como muestran las referencias bibliográficas y los listados de figuras en los anexos. He combinado esta búsqueda con la consulta de recursos en línea. Un ejemplo se encuentra en los archivos disponibles en la red informática intranet de la Biblioteca del Museo Nacional de Prado, los cuales han sido empleados con profusión, procurando siempre la identificación de autoría y la exactitud en las referencias de las obras escogidas. Tras la organización genérica de estos fondos documentales he creado una base de datos de fuentes sobre la que se sustenta la selección de las obras analizadas.

La base de datos supera las dos mil ciento treinta y cinco imágenes. Esta cifra no debe ser entendida como definitiva, pues no incluye las imágenes de reproducciones en las fuentes hemerográficas (de las cuales se incluyen cuarenta imágenes), ya que estas últimas, al igual que las imágenes fotográficas (el grupo menor en presencia y número, del cual se incluyen treinta y dos imágenes en el texto) se han organizado en su propia base de archivo. Tampoco debe resultar sorprendente dada la profusión de obras con referencias musicales, así como artistas incluidos en el estudio con una abundante producción, entre quienes destaca, como ejemplo, el volumen de retratos realizados por Federico de Madrazo, considerado superior a seiscientas obras. El número de imágenes de obras realizadas por los distintos miembros de la familia Madrazo y Fortuny incluidas en el presente texto es de ciento cuatro, de las cuales cuarenta y tres corresponden a Federico de Madrazo, catorce a su hijo Raimundo, diecisiete a Fortuny y Marsal, diecisiete a Luis de Madrazo, nueve a José de Madrazo, así como tres de Ricardo de Madrazo y una a Mariano Fortuny y Madrazo. A esta producción se unen obras de treinta y seis pintores, junto a obras sin autoría conocida, a lo que se añade la producción de quince litógrafos. De este modo, el número de imágenes incluidas es de doscientas ochenta y siete, de las cuales ciento setenta y seis incluyen elementos o prácticas musicales, o hacen referencia a músicos.

Las imágenes han sido agrupadas en campos diversos. Así, a la primera división basada en la autoría y periodización se añaden campos y subapartados como los siguientes: presencia de elementos iconográfico – musicales como partituras e instrumentos y sus tipologías; figura retratada en la obra; título alusivo a la interpretación musical, como por ejemplo, referencia a las lecciones de música; escenario elegido, como salón doméstico, estudio de artista o espacio neutro, entre otros. La división está establecida de modo muy flexible, pues una misma imagen formaría parte de varios

## INTRODUCCIÓN

campos. La relevancia del instrumento en la imagen, esto es, el espacio asignado, o la inclusión completa o parcial del mismo, así como el cuidado en el detalle de su representación han sido factores destacables en su selección, agrupación y descripción analítica.

Las fuentes hemerográficas, como he indicado, se han organizado en un archivo independiente. He establecido campos similares a los anteriores, a los que se añadiría, por ejemplo, el asignado a aquellas imágenes que fueron reproducciones de cuadros o dibujos incluidos en el archivo inicial. En ocasiones, esas fuentes poseen la única imagen de la obra de un artista cuyo original que no se encuentra documentado. En otras ocasiones son reproducciones y, también de modo frecuente, se trata de producciones destinadas a la publicación en prensa. He primado el empleo de imágenes de obras referidas a su formato original en lienzo, tabla o dibujo como producción propia de los artistas de la saga Madrazo, sin obviar las ilustraciones en prensa o las imágenes fotográficas. Estos fondos han complementado el corpus de obras general indicado, siendo en ocasiones reproducciones de obras, pero también obras en las que recrean su propia y original visión.

Ha resultado necesario acotar la inclusión de las fuentes iconográficas bajo un criterio fundamental, ciñéndome al análisis de la presencia de la música mostrada en la producción artística de creadores españoles, así como de quienes visitaron España y recrearon su visión del país. Por tanto, las obras producidas sobre una temática similar no referida a España, aun de interés por sus similitudes y por las influencias entre artistas y tendencias, no forman parte de la exposición de la tesis presentada. Este criterio, ineludible para sostener una coherencia en la investigación, exige conocer, pero no incluir en el estudio aquellas obras afines en cuanto a su temática pero ajenas a su ámbito geográfico. Asimismo, no he incluido la producción retratística de Raimundo de Madrazo centrada en figuras pertenecientes a la burguesía y aristocracia francesas, ni su producción sobre sus equivalentes en la alta sociedad norteamericana, pues desvirtuaría el objetivo de conocimiento principal de la presente tesis.

Tras esta estructuración jerarquizada de fuentes, en el estudio de las obras seleccionadas he valorado la manera de exponer una intencionada representación de identidades en las que se aludía a la posición social, las habilidades artísticas o la importancia económica a través de los elementos iconográficos elegidos. Su análisis se ha centrado en la representación de los creadores e intérpretes y el modo elegido para ser mostrados como tales. También he analizado el empleo de un mismo elemento

iconográfico para producir impresiones diferentes. La selección de artistas y sus producciones han sido una importante parte del proceso de trabajo en el análisis de las obras pictóricas y gráficas. A su vez, he procurado incluir información sobre el entorno en el que dichas fuentes se originaron, el sentido estético atribuido y la práctica cultural alusiva en las mismas. Así, las obras podían pertenecer a una producción adscrita al ámbito familiar relacionada con el conocimiento musical de la figura representada, tanto como representar una intencionalidad centrada en un aspecto costumbrista. De este modo, las imágenes de tipología diversa pueden incluir determinados instrumentos musicales por razones específicas. A estos criterios se unen cuestiones técnicas como la calidad de las imágenes o la fiabilidad en la adscripción de autoría. En ocasiones, y a pesar de su interés iconográfico, he desechado imágenes cuya calidad técnica, referida a la reproducción y no a la opinión sobre el gusto o excelencia de la pieza en sí, es insuficiente. Asimismo, he excluido aquellas obras cuyas referencias de autoría o periodización resultan escasamente fiables. He valorado la inclusión de elementos musicales en producciones de carácter realista adscritas a un espacio doméstico tanto como la representación pintoresca o idealizada, entre otras impresiones o perspectivas, de la imagen de intérpretes. La autoría de las fuentes incluidas aparece indicada en ocasiones como “sin autoría conocida”, si bien empleo el término “anónimo” cuando se encuentra denominado de este modo en el archivo de procedencia.

En un proceso de trabajo en el que se estudian los nexos y conexiones entre artistas y ámbitos de producción cultural diversos, y a su vez con ramificaciones internacionales, resulta conveniente mantener una mirada constante sobre las producciones tanto iconográficas como las referidas a la música o al intercambio artístico tras las fronteras nacionales. La consulta del Archivo y Biblioteca de la Real Academia de España en Roma me ha permitido analizar la documentación en la que se registró la relación entre artistas plásticos y compositores pensionados en la ciudad, así como la producción llevada a cabo durante su estancia, la valoración de esta y las dificultades y éxitos obtenidos. A su vez, la consulta de los fondos museísticos y bibliográficos llevada a cabo durante mi estancia de investigación en Turín, con el apoyo del Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, me permitió acrecentar el volumen de fuentes iconográficas, así como afianzar las referencias sobre la relación entre los artistas españoles en el extranjero, tanto dentro de la propia comunidad de pensionados o residentes en el país como entre los creadores de distintas nacionalidades.

## INTRODUCCIÓN

Con respecto a las memorias, diarios y epistolarios, la documentación y análisis de esas fuentes ha exigido una organización en función de la temática, así como de la autoría o cronología de la producción de la escritura, junto a la publicación o la época concreta a la que hacía referencia cada una de las mismas. Un caso particular se encuentra en los fondos documentales de la familia Madrazo. Un volumen significativo de los epistolarios de distintos miembros de la familia Madrazo han sido publicados. El conocimiento de los mismos se ha visto favorecido recientemente por la digitalización de sus fondos epistolares, disponibles gracias a la difusión llevada a cabo en el Museo Nacional del Prado [MNP]. Esta labor de transmisión cultural sigue en proceso, pues no es posible la consulta de las agendas – diario de Federico de Madrazo pertenecientes a su Archivo, por lo que se hace necesario esperar a su digitalización como paso previo para su análisis. Por ello, las referencias sobre la música registradas por el pintor en sus agendas aparecen en la presente tesis doctoral a través del conocimiento de fuentes secundarias citadas en el listado bibliográfico, al no ser accesible el fondo documental. Futuras investigaciones, como espero, permitirán conocer unos documentos que son fruto de un hábito estrechamente relacionado con la vida cotidiana de los artistas y miembros de la saga mencionada.

En este apartado documental referido a las memorias, diarios y epistolarios, he empleado tanto las fuentes de autores españoles como los textos de viajeros extranjeros que registraron sus opiniones sobre la música en España, en ocasiones relacionados con las fuentes iconográficas mencionadas. Su relación de socialización con la familia Madrazo ha sido un factor prioritario en la selección de autores y producciones sobre los viajes por España, con la intención de mostrar un modo diverso de recrear la música entre figuras y creadores que compartieron espacios. Por ello, la denominada literatura de viajes y los análisis centrados en esta han formado parte del proceso de estudio, como fondo documental y como orientación en la investigación respectivamente, dentro del proceso de búsqueda, recopilación y análisis referido a este apartado. Asimismo, su tipología abarca la publicación de textos ampliamente traducidos y difundidos (por tanto, a menudo analizados en su contexto y en cuanto a la importancia de sus autores), tanto como el empleo de publicaciones escasamente difundidas en España, y que en consecuencia no fueron traducidas para el público lector nacional, como muestra el listado bibliográfico. Con respecto a estas últimas, resulta particularmente útil el catálogo digital de instituciones que difunden aquellos textos cuyo acceso resultaría de mayor dificultad. Es el caso de Gallica, página de la Biblioteca Nacional de Francia [BNF].

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

A su vez, las crónicas, críticas y editoriales aparecidos en prensa se han organizado en función de la temática, autoría (siendo en ocasiones relevante la firma de quien es citado como responsable del texto) o cronología de las mismas, como referente sobre la presencia de la música y el espacio en el que esta se desarrolla. En ellas se indica la participación de los asistentes, en ocasiones como intérpretes y no solamente como público, a las veladas musicales celebradas en los salones, estudios y espacios incluidos en la presente investigación. Estos documentos hemerográficos se han obtenido a través del vaciado sistemático de los fondos de prensa en España entre 1822 y 1904. A tal fin he empleado como herramienta de documentación y referente fundamental el excelente catálogo de la Hemeroteca Digital [HD] de la Biblioteca Nacional de España [BNE] , junto a otras como la Biblioteca Digital Memoria de Madrid o el catálogo de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica [BVPH]. He consultado de modo extenso ochenta y nueve publicaciones de prensa, cuyo listado se incluye, a las que se unen referencias puntuales a otras fuentes hemerográficas.

Las partituras incluidas en esta investigación proceden en su mayor parte de los fondos disponibles en el catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica [BDH] de la BNE, así como los métodos de enseñanza de piano. A ellos se une la consulta en los fondos custodiados en la mencionada institución, entre los que se encuentra el *Álbum de valse*s del que forma parte la partitura manuscrita *Venezia* compuesta por Robert Stewart, editada y analizada en la presente investigación. He incluido un listado de partituras citadas y estudiadas en la presente tesis en el anexo correspondiente.

En cuanto a las fuentes secundarias, he priorizado la perspectiva propia de un estudio centrado en la historia cultural. A tal fin, es preceptivo el conocimiento de los textos en los que se asienta el presente análisis, por la valoración crítica de sus propios referentes de investigación, la metodología empleada en los mismos y la reflexión acerca del desarrollo, orientación y finalidad de dichos estudios. Asimismo, en un trabajo en el que se desarrolla el análisis de fuentes iconográficas, resulta obligada la consulta de textos en los que se formula y se examina el uso de herramientas basadas en el estudio iconográfico y las premisas conceptuales sobre las que se asienta el empleo de la iconografía como disciplina. A ellos se unen aquellas investigaciones que, si bien no tienen como objeto de estudio el ámbito geográfico o el periodo histórico aquí analizados, son un ejemplo del empleo de las herramientas de investigación utilizadas. Estos textos se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas finales.

## INTRODUCCIÓN

Los textos sobre la música en los salones, la recepción de la música en estos espacios, el comercio de instrumentos musicales, la ampliación de un mercado musical y la tipología de obras que conforman el repertorio, así como la participación como público en los teatros y salas de conciertos o las publicaciones en las que dicha práctica cultural es registrada y comentada para su difusión, son estudios de significativo interés para la presente investigación. Han sido referidos a lo largo del texto en función de su relación con los distintos objetos de estudio, y se encuentran citados en el listado bibliográfico.

Se han contextualizado aquellos espacios sociales que, si bien compartían usos, protocolos y hábitos, poseían cualidades específicas. El estudio de los espacios aristocráticos, burgueses y populares, el modo en el que se establecían comparaciones entre ellos para asignar identidades, así como las funciones y cualidades de la música empleada en los mismos, ha exigido una revisión a lo largo del proceso de trabajo para reestructurar la organización, descripción y análisis de las fuentes. Por su parte, espacios específicos como los estudios de artistas poseían particularidades tanto en cuanto al entramado de socialización como a la presencia de la música en ellos. De este modo, a la interpretación musical se añadía la comunicación entre diversos ámbitos de expresión artística.

Las fuentes y referencias bibliográficas aparecen diferenciadas para favorecer su consulta. En el apartado destinado a fuentes se encuentran incluidos los listados de publicaciones periódicas consultadas y los artículos citados en el texto, así como las referencias a las ediciones y colecciones de partituras, textos y archivos relacionados. A ellos se une un listado de fuentes literarias, en el que se incluyen a su vez referencias a memorias, epistolarios y documentación coetánea. He optado por realizar un listado independiente para distinguir esa producción frente a aquellos textos en los que los creadores de ese corpus de fuentes primarias han sido objeto de estudio.

Se han agrupado de modo independiente las imágenes empleadas, las cuales se encuentran incluidas en un listado de figuras junto a documentos de interés como fragmentos de cartas, notas personales o referencias genealógicas. También aparece contenido un listado de ejemplos musicales y de tablas, con las referencias correspondientes detalladas. A ellos se une la edición de una partitura y la información de una colección de piezas musicales ya mencionadas.

El sistema de citas empleado corresponde al Manual de estilo Chicago. Si bien empleo el modo de citar autor – fecha, incluyo ciertas referencias a textos como epistolarios e informaciones mediante la adición de las correspondientes notas de

contenido. Escojo esta flexibilidad en la edición por la conveniencia de indicar de modo inmediato datos relacionados con el desarrollo del texto, como las referencias a autores en diccionarios enciclopédicos o detalles de las obras o epistolarios, entre otros. Con respecto a las referencias bibliográficas relacionadas con las citas de las cartas intercambiadas principalmente entre miembros de la familia Madrazo, indico en el cuerpo del texto el origen, destinatario y la fecha de las mismas, por el interés en detallar el momento y lugar en el que fueron redactadas. Esta precisión se lleva a cabo a su vez con referencias a memorias o discursos, entre otros documentos. Empleo las distintas denominaciones del actual Museo Nacional del Prado al indicar nombramientos o gestiones particulares. Al ser mencionado en referencias generales utilizo el modo habitual de cita, esto es, el término Museo del Prado. Las referencias detalladas de las obras pictóricas y gráficas, así como de los documentos de archivos incluidos como imágenes, se encuentran de modo preferente en el listado de figuras numeradas. De este modo se evita una reiteración en las referencias de los mismos a lo largo del cuerpo del texto.

He incluido breves apuntes biográficos de los artistas de distintos ámbitos de creación. El criterio de unificación no excluyente empleado para llevar a cabo la redacción de dichas referencias ha exigido no diferenciar entre creadores de notoriedad reconocida y aquellos que no poseen una relevancia tan significativa. Por tanto, al citar a los artistas y creadores se añade una nota a pie con los principales datos biográficos y profesionales de los mismos, empleando un formato de reseña común a todos ellos.

En los textos citados respeto la ortografía original. En ocasiones en los mismos se encuentran errores ortográficos, a veces intencionados como seña de humor o ironía entre familiares o personas de confianza, los cuales mantengo, empleando el término convencional “[sic]” para indicar que no se trata de un error de edición. He realizado traducciones, especialmente en el apartado dedicado a la producción de los viajeros por España, incluidas de modo preferente en el cuerpo del texto, mientras las citas en el idioma original se encuentran en las notas a pie correspondientes.

La presente tesis doctoral está estructurada en seis capítulos. Están relacionados entre sí, al tener como objeto de estudio la presencia de la música en los espacios domésticos y de socialización, y mantener la conexión con la familia Madrazo y su entorno profesional y de relaciones, referente del presente estudio. Todos ellos comprenden distintos ámbitos de investigación y permiten la vertebración en temas relacionados con la música en el periodo y espacios escogidos.



## INTRODUCCIÓN

Mi investigación se centra en la música relacionada con la familia Madrazo, estrechamente unida al estudio de la representación iconográfica de la música en la producción de la saga y de los artistas de su entorno. Al estudio del núcleo privado se añaden figuras que conforman el desarrollo de una socialización en unos espacios específicos, los salones y estudios de artistas, a los que se unen aquellos a los que acudían en razón de amistad, relaciones profesionales o protocolarias. Su interés por la música, el hábito de interpretación y escucha musicales, así como la creación de obras en las que la práctica musical es representada, son elementos incluidos en diversos apartados de estudio.

Los distintos capítulos conforman una visión de la música en relación con los miembros de la familia Madrazo. En su mayor parte, dicha práctica se encontró a cargo de las mujeres de la familia, por lo que he procurado en el primer capítulo el conocimiento de las mismas, comenzando por la iniciadora de la saga, Isabel Kuntz, esposa de José de Madrazo. Tras ella, Luisa Garreta, esposa de Federico de Madrazo, y muy especialmente sus hijas Luisa, Isabel y Cecilia de Madrazo, se convirtieron en intérpretes en los salones y estudios en los que se celebraban reuniones. La producción retratística relacionada con la música y las intérpretes de la saga también se encuentra analizada en este primer capítulo. He desglosado las veladas musicales habituales en el ámbito familiar y en el entorno de relaciones sociales de los Madrazo. Abordo las reuniones domésticas y la participación en las mismas de los intérpretes de la familia. Destaca de modo particular la estrecha relación con Santiago de Masarnau, cuya amistad con la familia Madrazo le convirtió en consejero en materia musical, adquiriendo partituras para los intérpretes de la saga y gestionando la compra de un piano, entre otras acciones. Fue a su vez colaborador en *El Artista*, aventura editorial de Federico de Madrazo y del escritor Eugenio de Ochoa. Son objeto de estudio la compra de los instrumentos a utilizar, como el piano de Carlota de Madrazo, o la interpretación al violín de Pedro de Madrazo, junto a la adquisición de partituras de piezas musicales a interpretar, con un marcado interés por estar al tanto de las principales novedades.

En el segundo capítulo llevo a cabo el análisis de las piezas musicales dedicadas por compositores como José Inzenga, Óscar de la Cinna, Luis Martín o Robert Stewart a miembros de la familia de artistas. También se produjeron colaboraciones entre miembros de la saga como Pedro de Madrazo y compositores como los mencionados Inzenga y de la Cinna. El análisis de esas obras se conecta con las relaciones profesionales y de socialización establecidas entre creadores de ámbitos diversos. He abordado la presencia

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

de compositores e intérpretes en los salones y estudios de los Madrazo, en los que cantantes como Manuela Oreiro y Sofía Vela interpretaron música. He incluido de modo específico la retratística de músicos y sus relaciones con la familia Madrazo, con nombres relevantes como Jesús de Monasterio, quien formó parte del grupo de músicos cuyo retrato fue realizado por Federico de Madrazo. A ellos se une la producción artística de José y Raimundo de Madrazo, como son los retratos de las cantantes Isabel Colbrand y Adelina Patti.

En el capítulo tercero analizo la interpretación en las reuniones domésticas en salones o estudios de los Madrazo de figuras sociales como la condesa de Vilches, presentes en esos espacios. A esta actividad se une el desarrollo de una producción relacionada con la música en los espacios sociales compartidos, como la labor profesional de Federico de Madrazo en el diseño de la indumentaria escogida para los bailes de los duques de Fernán – Núñez. He incluido referencias coetáneas a la presencia de instrumentos en los salones del periodo, junto al análisis de un corpus de imágenes de obras. En esa producción destaca el omnipresente piano, si bien el arpa aparece por su significación, cercana en ocasiones a la ostentación exhibida en esos espacios. He procurado incluir aquellas referencias que permiten conocer la función asignada al mismo, la importancia del instrumento en sí y de su tipología y precisión técnica. Asimismo, relaciono la cuidada recreación en esas obras de la interpretación musical frente a las imágenes incluidas en las ilustraciones de publicaciones de moda coetáneas destinadas al público perteneciente a su ámbito social y a su nivel económico, ya que en estas últimas las posiciones de interpretación y los teclados aparecían en ocasiones con una despreocupada imprecisión.

Dentro del capítulo cuarto, centrado en los estudios de pintores, abordo el análisis de la producción de escenas musicales en esos espacios específicos, así como la utilización de elementos musicales en la producción pictórica y el uso de instrumentos tanto como objeto iconográfico como su empleo en las veladas musicales allí celebradas. Es estudiada una velada particular, el concierto ofrecido por Juan Bautista Pujol en el estudio del pintor Francisco Sans Cabot, por la evocación llevada a cabo por Mariano Fortuny y Marsal en su propia obra.

En el capítulo quinto valoro la asistencia a conciertos y representaciones de la familia Madrazo, junto a la importancia otorgada a la producción operística presente en la cotidianidad. La asistencia a teatros y al Liceo Artístico y Literario fue práctica habitual, relacionada a su vez con la sociabilidad desarrollada por los Madrazo. A este

## INTRODUCCIÓN

contacto con las producciones musicales se añadiría la significación que la obra de Richard Wagner poseyó en el interés artístico de Cecilia de Madrazo y de sus hijos. En este sentido, la figura de Rogelio de Egusquiza destaca por la transmisión a Mariano Fortuny y Madrazo de su admiración por la obra wagneriana. A su vez, el conocimiento de la producción artística centrada en la participación de intérpretes femeninas, expuesta a lo largo de los distintos apartados anteriores, posee aquí una característica particular, al tratarse del análisis de su imagen como público en los palcos y salas. Esa producción específica se valora por la reiteración de un modelo iconográfico reconocible. El capítulo finaliza con la revisión de la representación del público convertido en protagonista de los espacios teatrales aquí analizados, como fueron los palcos, antepalcos y salones de descanso del Cercle del Liceu. De este modo, los distintos apartados permiten valorar la importancia del público y la significación de la imagen otorgada al mismo como consumidor de cultura.

En el sexto y último capítulo planteo la visión de los viajeros que mantuvieron contacto con la familia Madrazo, a través del análisis de su obra literaria y sus fondos iconográficos, hasta confluir en la estancia de la familia Madrazo y Fortuny en Andalucía. Los viajeros incluidos en este estudio formaron parte del tejido de relaciones de la saga Madrazo. Esos contactos de carácter cosmopolita se desarrollaron en España en espacios compartidos o en las reuniones de la saga de pintores en Granada, así como en distintos salones burgueses y aristocráticos. La producción, tanto literaria como pictórica y gráfica, de quienes viajaron por España difundió una imagen de la música en los espacios domésticos, aquí entendidos en una amplia variedad, y con una significativa divergencia en sus intereses. Salones, patios, salas en posadas y rincones diversos fueron incluidos en obras que reflejan la presencia de la música en los lugares en los que los visitantes se encontraban. Al análisis del gusto exhibido por las prácticas musicales entendidas como nacionales por su carácter popular, se une la valoración del desagrado mostrado en las descripciones de las reuniones en los salones ajenos al costumbrismo esperado. La correspondiente crítica a su producción por parte de autores españoles se encuentra en esta parte del estudio, en la que destacan las reiteradas condenas referidas a su escasa fiabilidad. Este capítulo encuentra su final en la descripción de las reuniones llevadas a cabo por la familia Fortuny y Madrazo durante su estancia en Andalucía, en las que se desarrolló tanto la interpretación musical en los espacios domésticos como la producción artística basada en el lugar escogido, esta última convertida en inspiración para artistas pertenecientes al entorno internacional de la saga.



## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

“Anoche, como todos los domingos, vino a Casa Federico con toda la familia excepto los chiquitines, y se tocó y cantó mucho [...]”. (José de Madrazo. Carta a Luis de Madrazo, Madrid, 28/V/1853, *Epistolario II*, J.L. Díez 1994b, 656)

Los Madrazo conformaron una de las dinastías españolas de pintores más relevantes del siglo XIX. El iniciador de la saga, José de Madrazo y Agudo, logró una exitosa posición. Tras él, destacaron en el mundo de la creación sus hijos Federico y Luis de Madrazo y Kuntz, así como sus nietos Raimundo y Ricardo de Madrazo Garreta, y sus bisnietos Mariano Fortuny y Madrazo y Federico “Cocó” de Madrazo y Ochoa. La figura de Mariano Fortuny y Marsal se incluyó en el ámbito familiar al convertirse en yerno de Federico de Madrazo. Otras figuras destacadas pertenecientes a esta familia fueron el escritor e historiador del arte Pedro de Madrazo y Kuntz y su hermano, el arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz. El origen humilde de la saga iniciada en Santander, si bien unida a unas aspiraciones de nobleza, evolucionó hasta lograr un reconocimiento profesional y un bienestar económico. Su éxito les permitió acceder a unos espacios sociales en los que los artistas y compositores, los miembros de las clases aristocráticas y la alta burguesía y las figuras del momento compartían veladas en salones y estudios de artistas y palcos en los teatros y salas de conciertos. Los Madrazo, artistas cosmopolitas, informan en sus memorias, agendas – diario y cartas sobre sus experiencias en un entorno elitista.

El estudio de la presencia de la música en el entorno de los Madrazo nos permite conocer el modo en el que aquella se empleó en un espacio muy particular, el correspondiente a una familia de artistas exitosos. El catálogo artístico y el recorrido vital de los miembros de la familia Madrazo ha de estudiarse como ejemplo de la historia cultural de la España del siglo XIX adscrita a un ámbito social acomodado.

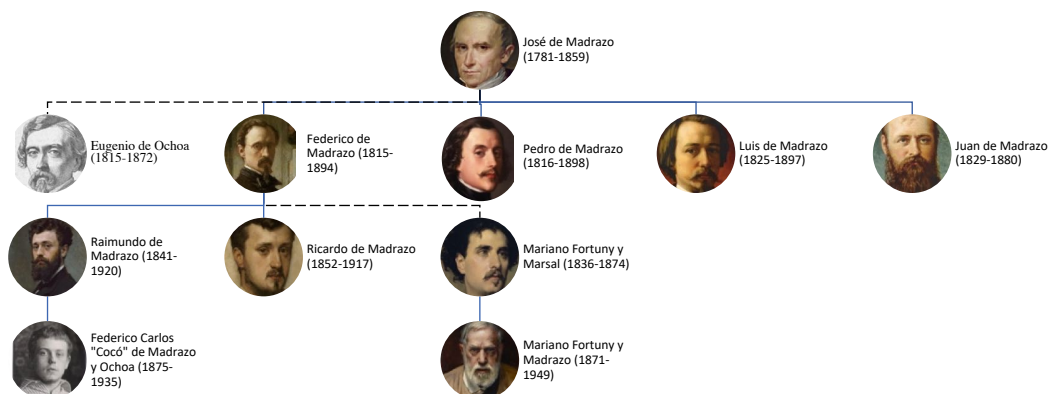


Fig. 1. Genealogía de las principales figuras masculinas de la familia Madrazo<sup>1</sup>.

## 1. Intérpretes femeninas: retratos familiares y música doméstica

Una división innegable se observa en la asignación de roles entre los miembros de la saga Madrazo. Los varones, con distintas proyecciones artísticas y carreras adscritas a diversos ámbitos de la cultura, destacaron por su labor en la producción pictórica. Las mujeres, por su parte, permanecieron ajenas al ejercicio de un oficio remunerado, como era considerado propio en su ámbito social. Su visibilidad se asienta en su posición en una línea genealógica, pues se convirtieron en figuras conocidas, en el pasado y en la actualidad, por su cercanía, por razones familiares, a destacados creadores.

El análisis de la información sobre la cotidianidad de la familia revela un hábito de interpretación musical favorecido por la educación recibida en el núcleo doméstico. Destacaron en esa labor Luisa Garreta, esposa de Federico de Madrazo, y sus hijas Cecilia, Luisa e Isabel, cuya participación en reuniones y veladas fue frecuente. En ellas la música estuvo a menudo, aunque no de modo exclusivo, a cargo de las esposas e hijas de los artistas. Se documentan las descripciones sobre algunas de ellas como hábiles en la interpretación musical, entre otras cualidades apreciadas por familiares y amigos. Como hijas, hermanas o esposas de pintores, fueron retratadas en cuadros y dibujos a menudo con un destino estrictamente privado, esto es, para permanecer en el entorno

<sup>1</sup> Las imágenes han sido incluidas a lo largo del presente texto con sus referencias correspondientes. Las fechas proceden de las informaciones biográficas pertenecientes al texto de Carlos González López y Montserrat Martí Ayxela (2016, 396 – 399).

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

familiar. En otras ocasiones, posaron para obras con una intencionalidad ajena al ámbito doméstico. Sus imágenes se han perpetuado gracias a los retratos realizados, aunque el conocimiento de su forma de vida y sus intereses artísticos hayan permanecido en la sombra (Fernández Sinde 2014). Por ello, la evocación de su interpretación musical procura un fondo documental destacable, ya que esta producción artística favorece una oportunidad de estudio excepcional por la profusión, relevancia y calidad de las fuentes iconográficas aportadas.

Las referencias sobre la interpretación musical en el hogar y en el entorno de los Madrazo aquí incluidas parten de manera claramente mayoritaria de documentos privados cuya autoría corresponde a miembros masculinos de la familia. Esta será una constante, con excepciones como la documentación referida a Carlota de Madrazo, al disponer de cartas en las que la intérprete expone sus intereses y prácticas musicales, así como ciertas referencias de Cecilia de Madrazo, entre otras. Así, al estudio de la producción iconográfica de los artistas Madrazo se une el análisis de un volumen documental procedente, en esta ocasión en su mayor parte, de la producción epistolar y de *memorabilia* de los artistas de la saga.

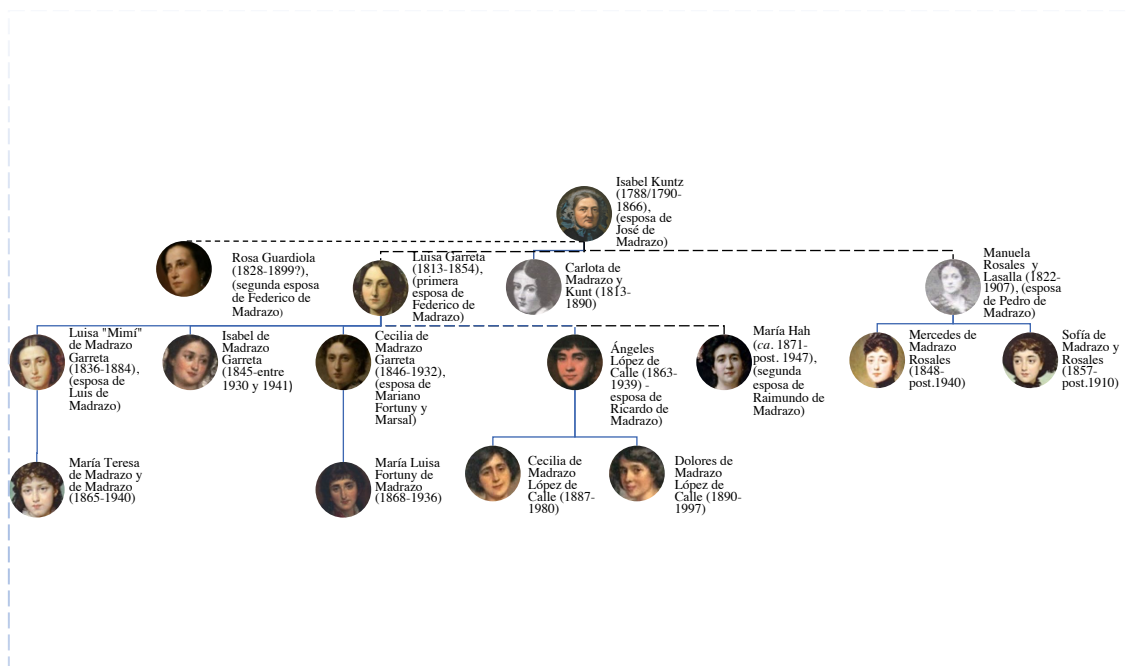


Fig. 2. Genealogía de las principales figuras femeninas de la familia Madrazo<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Las imágenes han sido incluidas a lo largo del presente texto con sus referencias correspondientes. Las fechas proceden de las informaciones biográficas pertenecientes a los textos de Carlos González López y Montserrat Martí Ayxela (2016, 396 – 399) y de Ana Gutiérrez Márquez y Pedro Martínez Plaza en su edición del *Epistolario del Archivo Madrazo* (2017, I, anexo).

## 1.1. Músicos, artistas y *soirées*: Isabel Kuntz y Luisa Garreta

Isabel Kuntz y Luisa Garreta, esposas de José y de Federico de Madrazo respectivamente, fueron reconocidas como intérpretes, y como tales desarrollaron su práctica musical en los espacios familiares y de socialización correspondientes a su entorno.

Isabel [Maria Elizabetha Juliana] Kuntz Valentini (Roma, 1785 – Madrid, 1866)<sup>3</sup> era hija del pintor Tadeus Kuntz de Silesia<sup>4</sup>. Contrajo matrimonio con José de Madrazo<sup>5</sup> en Roma en 1809 (Szparkowska 2017, 99 – 100). Madrazo se mantuvo al servicio de Carlos IV durante su exilio, convirtiéndose en pintor de cámara en la corte romana, ciudad en la que se había instalado en 1803 (C. G. Navarro y J. L. Díez 2014, 31). Kuntz sería retratada por su marido en distintas ocasiones, sirviendo de modelo también en obras ajenas al ámbito privado. Esas obras ejemplifican la costumbre de emplear modelos pertenecientes a la familia.



Fig. 3. José de Madrazo y Agudo. Isabel Kuntz y Federico de Madrazo en *Virgen con el Niño*, 1816, óleo sobre lienzo, 47 x 38 cm. Madrid, col. Comunidad Autónoma de Madrid, no. inv. Madrazo – 08.

Fig. 4. José de Madrazo y Agudo. *Isabel Kuntz*, dibujo preparatorio para *Pifferari en el soportal de Via Baccina de Roma*, 1812, col. part.

Fig. 5. Federico de Madrazo y Kuntz. *Isabel Kuntz Valentini* (detalle), 1848 – 1850, óleo sobre lienzo, 70,5 x 57,4 cm. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 32.

Fig. 6. Anónimo. *Isabel Kuntz Valentini* (detalle), 1860 – 1865, albúmina sobre papel fotográfico, 173 mm x 130 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF00624.

<sup>3</sup> González López y Martí Ayxela (1994, 16) fechan el nacimiento de Isabel Kuntz en 1788.

<sup>4</sup> Tadeus Kuntz desarrolló su carrera en Italia, visitando España en dos ocasiones. Federico de Madrazo gestionó la búsqueda de información sobre la ciudad de origen de su abuelo, así como certificaciones sobre la nobleza de este, sin éxito (Szparkowska 2017, 13, 28). El anhelo por asentar y favorecer un ascenso a un rango de nobleza se documenta en los epistolarios familiares. (como ejemplo, véase Federico de Madrazo, *Epistolario I*, J.L. Díez 1994a, 333)

<sup>5</sup> José de Madrazo y Agudo (Santander, 1781 – Madrid, 1859). Formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [RABASF], fue pensionado en París entre 1801 y 1803, siendo discípulo de Jacques-Louis David. Pintor de cámara de la corona, fue director del Real Museo de Pinturas y Esculturas desde 1838 a 1857, director del Real Establecimiento Litográfico y gestor en el ámbito del mercado artístico. (Jordán de Urríes y de la Colina 2006, IV, 1442 – 1444)



## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

José de Madrazo realizó un retrato de su esposa como espectadora en *Pifferari en el soportal de Via Baccina de Roma* (1812). La figura masculina que se encuentra a su lado se ha identificado como el propio pintor, pudiendo tratarse de su cuñado Pedro Kuntz (J. L. Díez 1998b, 235). Esta obra, al igual que *Virgen con el Niño* (1816), permanecieron en la colección familiar, si bien Madrazo también realizó réplicas para el mercado artístico. Federico de Madrazo<sup>6</sup> realizó el retrato de Isabel Kuntz cuando su madre superaba los sesenta años (1848 – 1850), ampliando de este modo el catálogo de imágenes familiares. También se conserva una fotografía posterior (1860 – 1865).



Fig. 7. José de Madrazo y Agudo. *Pifferari en el soportal de Via Baccina de Roma*, 1812, óleo sobre lienzo, 79 x 96 cm. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 05.

En *Pifferari en el soportal de Via Baccina de Roma* (1812) José de Madrazo representó la interpretación de tres músicos ante un altar con las figuras de la Virgen y el Niño. Esta práctica fue conocida en Roma por José y por su hijo Federico, y ambos registraron sus impresiones al respecto. A continuación vemos las referencias epistolares respectivas sobre la música popular, el gusto que parecía provocar y la satisfacción de ver a sus hijos disfrutar de la misma. Así, Federico de Madrazo señala lo siguiente: “Los primeros días de este mes los hemos pasado alegremente a causa de los piferaros [sic] a

<sup>6</sup> Federico de Madrazo (Roma, 1815 – Madrid, 1894) pintor, profesor y gestor cultural. De precoz carrera, fue nombrado académico de mérito de la RABASF a los dieciséis años. Fue director del Museo Nacional del Prado durante dos períodos: 1860 – 1868 [Museo Real de Pintura y Escultura] y 1881 – 1894 [Museo Nacional de Pintura y Escultura del Prado]. (Martín Bourgon 2006, IV, 1446 – 1456)

quienes oíamos cantar y tocar a todas horas del día por esas calles”. También contrató músicos para celebrar la novena en su hogar: “Además hicimos en casa el correspondiente altarito en donde colocamos una *Concepcioncita*, que pinté en pocas horas para que viniesen por las noches (poco después de anochecido) a hacer la novena los mismos que vinieron el año pasado”. Entre las ventajas se encuentra el precio reducido que supone la participación de los intérpretes: “Ya los hemos contratado para que hagan también la novena de *Natale*, mediante la módica suma de una peseta”; y la alegría que provoca a sus hijos: “No se puede figurar lo que les divierte esto a los niños [...]” (Carta a José de Madrazo, Roma, 12/XII/1840, *Epistolario I*, J.L. Díez coord. de edición, 1994a, 331). El año anterior también disfrutaron de su música. En esta ocasión el pintor hizo referencia a sus hijas Luisa “Mimí” y Rosa de Madrazo, de tres y un año de edad respectivamente (González López y Martí Ayxela 2016, 397), como animado público:

Dígale V. a Mamá que vienen los piferaros [subrayado el original] a hacer la novena de la Concepción. Estos días no se oye más que su música, desde por la mañana temprano [que nos despiertan] hasta por la noche, bastante tarde, y nos gusta muchísimo. Las niñas cuando vienen están lo más de contentas [...].” (Carta a José de Madrazo, Roma, 3/XII/1839, *Epistolario I*, 282)

Tanto Federico de Madrazo como su padre expresan opiniones similares sobre la música escuchada. Así, José de Madrazo rememora la alegría que esas mismas escenas habían provocado a sus hijos décadas atrás:

Mucho me alegró de que hubieses divertido a las niñas con los piferaros [sic] haciéndoles cantar la novena de la Concepción pues lo mismo hacía yo con vosotros cuando estábamos en Roma de lo que probablemente no te acordarás porque eras demasiado niño. (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 20/I/1841, *Epistolario*, J. L. Díez coord. de edición 1998a, 443)

Los dos artistas mostraron de este modo su aprecio por una música popular que relacionaron con valores como la simplicidad y el candor. Así, José de Madrazo evoca a “los primeros cristianos cuya sencillez de costumbres se pinta bastante en los instrumentos que tocan los piferaros” (*Ibíd.*). Por su parte, su hijo afirma: “No hay duda que estos inocentes y primitivos instrumentos tienen mucho de patriarcal, de bíblico” (Carta a José de Madrazo, Roma, 12/XII/1840, *Epistolario I*, 331). Fueron, cada uno en su momento, viajeros dispuestos a dejarse emocionar por un costumbrismo entendido como muestra de una forma de vida. El aprecio y difusión de las tradiciones a través de la representación de instrumentos populares se encuentran en la obra de José de Madrazo, y también en las opiniones que los artistas compartieron en su intercambio epistolar. De

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

este modo, un reconocimiento simbólico de las tradiciones populares coincidía en el ámbito familiar y en la obra pictórica.

La misma práctica fue descrita por Héctor Berlioz en su estancia en Roma. También conecta la música escuchada con la tradición popular:

Solo he notado en Roma una música instrumental popular que yo tienda a ver como un resto de la antigüedad: me refiero a los *pifferari* [...] La gaita, ayudada por un gran *piffero* que soplaba el bajo, hacía oír una armonía de dos o tres notas, sobre la cual un *piffero* de media longitud interpretaba la melodía<sup>7</sup>.

Federico de Madrazo registró en *Recuerdos de mi vida* referencias a la música interpretada y escuchada en Roma siendo niño, así como la participación de su madre en un concierto ante la reina en el exilio romano, un episodio este último que pasó a formar parte del anecdotario familiar: “aunque con poquita voz [Isabel Kuntz] había cantado, acompañándose con la guitarra, en presencia de María Luisa [de Parma]”<sup>8</sup>. También interpreta a la guitarra su tío Pedro Kuntz Valentini, quien se trasladaría con la familia Madrazo a Madrid, conviviendo en el hogar. Llamado cariñosamente Zi – Pietro, Madrazo describía su labor en el estudio en Madrid, siendo Kuntz un colaborador de confianza. El pintor recordaba con mucho agrado la música interpretada por su madre en familia. Isabel conversaba con sus hijos en lengua italiana, e italianas eran también las piezas que cantaba. Madrazo evocaba esas melodías escuchadas en su infancia romana, en especial “la preciosa *rondinella*” de título *O pescator de l’onda* [sic], un tema que escucharía de nuevo años más tarde: “la he oído, de grande, cantar en Roma y por consiguiente creo que todavía se conservará”, mientras se planteaba ciertas dudas sobre el origen de la pieza: “no sé si pertenece a algún compositor conocido” (*Recuerdos de mi vida*, 34).

Se trata de una melodía popular de la que se conocen numerosas variantes. Considerada un canto narrativo<sup>9</sup>, se basa en la canzone *La pesca dell’anello*. Sobre la pieza se han documentado variantes musicales y lingüísticas, así como la posibilidad de un origen francés (Bronzini 1954, 154 – 188). También se considera un posible origen

---

<sup>7</sup> “J’ai remarqué seulement à Rome une musique instrumentale populaire que je penche fort à regarder comme un reste de l’antiquité: je veux parler des pifferari [...] La musette, secondée d’un grand piffero soufflant la basse, fait entendre une harmonie de deux ou trois notes, sur laquelle un piffero de moyenne longueur exécute la mélodie [...]”. (Berlioz 1878, cap. 39)

<sup>8</sup> La edición del texto de Federico de Madrazo *Recuerdos de mi vida* forma parte del estudio de González López y Martí Ayxela 1994.

<sup>9</sup> Sobre ejemplos de baladas narrativas relacionadas, véase el texto de Raffaele di Mauro. (Mauro 2015, 81 – 82)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

lombardo o español. Se encuentra en la Italia septentrional, destacando las versiones arcaicas piamontesas. Se hallan también versiones napolitanas, así como distintas interpretaciones en Sicilia, por tanto, con un extenso recorrido mediante la transmisión oral (Bonanzinga 2011, 159 – 185).



Eje. 1. Anónimo. *O pescatore dell'onda* (cc.1 – 24)<sup>10</sup>.

En un bailable 6/8, la melodía sencilla se repite con pequeñas variaciones a lo largo de la pieza. En ella, una joven pide a un pescador que recupere el anillo que ha perdido en el mar:

¡Oh, pescador de la ola, pura y bella flor de amor!  
¡Oh pescador de la ola, ven a pescar conmigo!

Se me cayó el anillo, pura y bella flor de amor  
Se me cayó el anillo, si me lo puedes encontrar

Te encuentro el anillo, pura y bella flor de amor  
El anillo te lo encuentro, ¿Y tú qué me darás? [...].

Eje. 2. Anónimo. *O pescatore dell'onda* (fragmento).

Federico de Madrazo sentía predilección por las canciones infantiles italianas:

<sup>10</sup> Realizo la transcripción del texto y la edición de la melodía sobre el registro de voz de Sabrina Musiani. (Musiani y Musiani 2010)

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

[La pieza italiana] es preciosa, ello es que hay gran diferencia entre todas estas tonadillas italianas y las que aquí se suelen oír a los niños, cuando juegan al corro [...] que en verdad no pueden ser menos graciosas tanto por su letra como por su música fastidiosa y ordinaria. (*Recuerdos de mi vida* 1994, 34)

Así, en el hogar de los Madrazo, tanto en Roma como en Madrid, se escucha música italiana. Siendo la lengua nativa de Isabel Kuntz, las melodías en ese idioma forman parte de los recuerdos de infancia de sus hijos, su primera memoria musical.

Si Isabel Kuntz actuó como cantante en alguna ocasión, Luisa Garreta (1773 – 1854) tuvo por costumbre tocar el piano en las tertulias y veladas tanto en Madrid como en sus hogares en Roma o París. Hija del banquero Rafael Garreta y de María Cleofé Huerta, Luisa contrajo matrimonio con Federico de Madrazo en 1835. Garreta fue alumna de Pedro Albéniz, al igual que sus hermanas. Entre sus conexiones sociales se incluye una cordial relación con Franz Liszt, a quien retrató Federico de Madrazo, siendo fechada la obra (hoy en paradero desconocido) en 1841 en Roma. Asimismo, Garreta conoció a Frédéric Chopin (González López y Martí Ayxela 1981, 51 – 52, 144; 2016, 30, 397).



Fig. 8. Federico de Madrazo y Kuntz. *Luisa Garreta de Madrazo*, 1847 – 1855, óleo sobre lienzo, 58, 8 x 49 cm. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 28.

El matrimonio alquiló un piano durante su estancia en París en 1837. A través de la correspondencia de Federico de Madrazo conocemos su coste, pero no el modelo ni la marca, solo una referencia imprecisa sobre su calidad: “[...] desde el diecinueve tenemos piano, es bastante bueno; nos cuesta el alquiler tres duros mensuales” (Carta a José de Madrazo, 18/XI/1837, *Epistolario I*, 49). También conocemos la interpretación de Santiago de Masarnau en el hogar parisino de los Madrazo a través de la abundante producción epistolar. En ella, y tras la llegada del piano a casa, el pintor relata a su padre brevemente quienes fueron los asistentes a una velada, del modo siguiente: “Hoy estoy

algo de prisa porque ayer no pude escribir, pues vinieron a casa Antoñito Arnau [el escritor Antonio Arnau] [...] y [Santiago de] Masarnau que tocó el piano” (*Ibid.*). No será la única ocasión en la que se comente la interpretación musical sin indicar el repertorio escuchado. Esta circunstancia es una constante observable en los documentos alusivos a la música aquí analizados, pues resulta muy habitual la enumeración de los asistentes y la referencia a la interpretación musical de algunos de ellos, sin necesidad de detallar las obras interpretadas o escuchadas.

Por su parte, los hermanos Masarnau<sup>11</sup> fueron invitados habituales en las reuniones de los Madrazo, tanto en España como en París. Santiago de Masarnau fue sin duda la principal autoridad en materia musical para la familia Madrazo, convertido en amigo y consejero de buena parte de los miembros de la saga (véase cap. I, apart. 2). La presencia de los Masarnau aparece comentada con frecuencia en los epistolarios de los Madrazo. Como ejemplo, vemos la siguiente referencia por José de Madrazo: “Celebro que paséis las noches tan bien entretenidos con las lecturas de los libros en compañía de [Santiago de] Masarnau. Ayer comió en nuestra compañía su hermano Vicente [...]” (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 26/XII/1837, *Epistolario*, 134). También aparecen citados a menudo en los saludos al final de las misivas. Un ejemplo sería el siguiente:

Recibe los más cariñosos abrazos de tu Madre y hermanos, dándoselos también de su parte a Luisa [Garreta] y a Perico [Pedro de Madrazo], y lo mismo de la mía con muchos besitos a la Niña [Luisa “Mimi” de Madrazo], memorias a la Nicolasa [empleada en el hogar de los Madrazo], [Santiago de] Masarnau, [Isidore – Justin, barón] Taylor, [Adrien] Dauzats [grabador y colaborador de José de Madrazo], etc. y recibe el corazón de tu tierno Padre. (José de Madrazo. Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 9/XII/1837, *Ibid.*, 124)

Federico de Madrazo inició su formación en París en 1833, siendo discípulo del pintor Dominique Ingres, a quien retrató (1833). Por su parte, Ingres y José de Madrazo fueron condiscípulos en el estudio de Jacques – Louis David en París, ciudad en la que residió José de Madrazo entre 1801 y 1803 (J. L. Díez 1994c, 45; 1998b, 232). El pintor francés fue en su primera juventud segundo violín en la orquesta del teatro de Toulouse (Delaborde 1870, 11). Su interés por la música fue evidenciado a menudo por el propio

---

<sup>11</sup> Santiago de Masarnau Fernández (Madrid, 1805 – 1882) pianista, compositor y profesor. Su carrera como virtuoso y su labor compositiva y de enseñanza le convirtió en un referente en la producción pianística española del periodo. Con respecto a Vicente de Masarnau, tras la fundación por parte de este del denominado Colegio preparatorio para todas las carreras, el músico abandonó París en 1843 y se hizo cargo en él de la enseñanza musical (Salas Villar 2000, 210 – 211, 325). Sobre los retratos de los hermanos Masarnau y su estrecha relación con la familia Madrazo, véase cap. I, subapart. 2.1.

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

artista. Así, en 1818 señalaba lo siguiente: “Mis venerados son [...] en música, Gluck, Mozart y Haydn”<sup>12</sup>.



Fig. 9. Federico de Madrazo y Kuntz. *Jean – Auguste Dominique Ingres*, 1833, óleo sobre lienzo, 55 x 45 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America, no. cat. A – 286.

Fig. 10. Sin autor conocido. *El violín de Ingres, partitura de Don Giovanni y materiales de pintura*, fotografía, s. f. Montauban, Musée Ingres.

Una invitación del matrimonio Ingres a Federico de Madrazo y Luisa Garreta se encuentra en los fondos del Archivo Madrazo perteneciente al MNP. Este contiene cartas y documentos personales y profesionales diversos, los cuales han sido digitalizados. El documento aquí referido corresponde a los fondos de Elena de Madrazo, adquiridos en octubre de 2012. Es un ejemplo de la relación cordial entre artistas:

El Sr. y la Sra. Ingres ruegan a los señores de Madrazo [sic] les hagan el honor de cenar en su hogar, el miércoles veinte de julio a las 7 horas. Esperamos me respondan de modo favorable y contar con ustedes en la pequeña finca [subrayado en el original].

Lunes, 18 de julio París<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> “Mes adorations sont [...] en musique, Gluck, Mozart, Haydn”. Ingres mantuvo relación con músicos como Franz Liszt o Charles Gounod (Delaborde 1870, 94, 298). Entre sus retratos profusamente difundidos se encuentran los realizados a Niccolò Paganini (1819, Musée du Louvre) y Luigi Cherubini (1841, Cincinnati Art Museum).

<sup>13</sup> “Monsieur et Madame Ingres prient Messieurs de Madrazo [sic] de leur faire l’honneur de diner chez nous, mercredi 20 juillet à 7 heures. Ils espèrent me répondre favorable et comptent aussi dans le petit domain? Lundi, 18 juillet Paris”. (Jean Auguste Dominique Ingres, Madeleine Chapelle. Nota de [Jean Auguste] Ingres y de su mujer a los señores Madrazo por la que les preguntan si quieren cenar con ellos. Madrid, MNP, Archivo Museo del Prado [AMP], col. familia Madrazo, AP: 2, no. exp. 3, s.f.)



très intéressant!  
1833?

M<sup>r</sup> et M<sup>me</sup> Ingres  
préviennent Messieurs de Madrazo  
de leur faire l'honneur de  
dîner chez eux, mercredi 20 juillet  
à 7 heures.  
Ils espèrent une réponse favorable  
et comptent aussi sur le  
petit Roman?

dim. 18 juillet Paris.

Fig. 11. Jean Auguste Dominique Ingres, y Madeleine Chapelle. Nota de [Jean Auguste] Ingres y de su mujer a los señores Madrazo por la que les preguntan si quieren cenar con ellos. Madrid, MNP, AMP, col. familia Madrazo (1833 — 1858), sig. AP: 2, no. exp. 3, s.f., se fecha de modo aproximado [1/I/1830 — 1/I/1867].

Formaron parte de su entorno de socialización y fueron invitados a veladas en las que Ingres y Garreta interpretaron a dúo. Así, tras residir en París, Federico de Madrazo se trasladó con su familia a Roma, destino considerado muy conveniente en una carrera artística. La comunicación con su padre recoge la interpretación musical de Garreta junto a Ingres, así como la opinión sobre la calidad como músico de este último, como vemos en los extractos de las tres cartas siguientes referidas a 1839. En la primera, Federico de Madrazo comenta: “Mr. Ingres me ha convidado para sus soirées de los domingos por la noche y me ha dicho que tendrá gusto en hacer música con Luisa [Garreta]”. (Carta a José de Madrazo, Roma, 29/X/1839, *Epistolario I*, 275). Son habituales sus referencias a la asistencia a la ópera, o a las invitaciones a reuniones musicales como las mencionadas en el hogar de Ingres. Por su parte, su padre señala el deseo de que Luisa Garreta interprete música junto a su antiguo compañero de estudios. Asimismo, espera que las veladas musicales continúen en Madrid y menciona a su hija Carlota de Madrazo, intérprete habitual en las reuniones de la familia (véase cap. I, subapart. 2.2), del modo siguiente:



## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

Mucho me alegraré de que Luisita se distraiga en las soirées [sic] de la Academia de Francia tocando algunas piezas concertadas con Mr. Ingres, pues de este modo ni se olvidará ni perderá la facilidad que tiene en el Piano [en mayúscula el original] para que cuando volváis a España tengamos en esta casa nuestras soiré [sic] en compañía de Carlota [de Madrazo, hermana de Federico] pues acabo de disponer la casa que está convidando a ello. (José de Madrazo. Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 19/XI/1839, *Epistolario*, 383)

Federico de Madrazo valora de modo positivo la calidad de Ingres como intérprete. De este modo narra a su padre una velada en el hogar del pintor francés: “El jueves hizo ocho días comimos Luisa y yo en casa de Mr. Ingres [...] Por la noche nos quedamos allí hasta las once, oyendo siempre buena música. Mr. Ingres toca el violín bastante bien” (Carta a José de Madrazo, Roma, 3/XII/1839, *Epistolario I*, 283). Ese mismo año, un desencantado Ingres incluía una vez más a la música entre sus intereses y consuelos: “[...] disgustado por todo excepto por la música, mi paz interior y algunos viejos amigos; poco, muy poco”<sup>14</sup>. Tras su fallecimiento, la presencia de la música como hábito permanente en el entorno del pintor se menciona en la publicación *El Artista*: “La semana última [Ingres] recibía aún, y daba en su casa un concierto” (Castagnari 1867, 3).

Se infiere por tanto la existencia de un entramado cosmopolita de relaciones en el que la práctica musical forma parte de los hábitos de socialización. Isabel Kuntz, Luisa Garreta y, como veremos a continuación, sus descendientes, mantuvieron la interpretación musical como cualidad exhibida en su entorno. Se desarrolla dicha práctica mientras sus familiares, y en ocasiones los propios intérpretes, aluden a la misma en sus documentos privados.

### 1.2. *Cecilia tocando el piano*

Si Luisa Garreta fue pianista habitual en las reuniones sociales, sus hijas Cecilia e Isabel de Madrazo también aparecen descritas como intérpretes por sus familiares. Cecilia de Madrazo (1846 – 1932), descendiente de una dinastía de pintores, acrecentó su imagen en el ámbito de las relaciones sociales entre artistas tras su matrimonio con Mariano Fortuny y Marsal (1836 – 1874). A ello se uniría la carrera de su hijo, el polifacético Mariano Fortuny y Madrazo (1871 – 1949). Fue, por todo ello, la figura femenina más destacada de la saga Madrazo, si bien no la única.

---

<sup>14</sup> “Je suis désenchanté sur tout, excepté sur la musique, la paix intérieure, et quelques vieux amis: peu, bien peu”. (Delaborde 1870, 102)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Cecilia recibió la educación propia de un miembro de una familia acomodada. A una primera instrucción general se añadía el aprendizaje musical de modo privado, al igual que su hermana Isabel (González López y Martí Ayxela 1994, 110; 2016, 208). Mantuvo la práctica pianística adquirida en su niñez. Las hermanas fueron retratadas por distintos artistas de la familia, en ocasiones haciendo alusión a la música. A continuación vemos una imagen más idealizada de las hermanas Madrazo en el retrato realizado por su padre, frente a la más prosaica imagen fotográfica.



Fig. 12. Fotografía de *Cecilia e Isabel de Madrazo*, s. f.

Fig. 13. Federico de Madrazo y Kuntz. *Cecilia, Isabel y Ricardo de Madrazo y Garreta*, 1865, óleo sobre lienzo, 0,90 x 0,72 cm. Madrid, col. part.

Federico de Madrazo realizó el retrato *Cecilia de Madrazo a los trece años* en 1859. En esta obra, la figura aparece ante un piano vertical mientras interpreta concentrada en la partitura, aludiendo por tanto al estudio musical característico de la retratada. No parece la exhibición pública de sus habilidades sino un instante de atenta interpretación, con los dedos sobre el teclado y la posición firme. El piano aparece incompleto, y no se puede identificar la marca. Tan solo alcanzamos a ver el teclado, así como uno de los candelabros, apagado, por lo que podemos suponer que se trataría de una escena diurna. También es visible casi la totalidad de la partitura abierta, la cual es ilegible. El libro de música aparece algo arrugado, como ocurriría debido a un uso habitual. La sencillez en el vestir favorece la impresión de un momento cotidiano. Esta obra correspondería a la producción destinada al ámbito doméstico, al disfrute del núcleo

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

familiar. Su simplicidad es solo aparente, dado el cuidado en los detalles de los objetos incluidos en la obra.



Fig. 14. Federico de Madrazo y Kuntz. *Cecilia de Madrazo a los trece años*, 1859. s.l., col. part.  
Fig. 15. Federico de Madrazo y Kuntz. *Cecilia de Madrazo*, 1855. s.l., col. part.

En la esquina de la habitación, a la derecha de la pianista, se encuentra una escultura no reconocible. Podría ser una figura de carácter religioso y protector. Esta posibilidad podría estar relacionada con la representación de la inocencia de una niña concentrada en hacer música, mejorando su conocimiento y nivel cultural. La figura de Cecilia se encuentra dentro de un espacio ovalado, acentuando la atención hacia la joven y favoreciendo la impresión de asistir como observadores a un instante privado. Ese formato establece una similitud con imágenes religiosas en las que se muestra un recogimiento de carácter musical, como las representaciones de Santa Cecilia al teclado. Este sentido espiritual se relaciona con el interés de Federico de Madrazo por la producción de los artistas nazarenos a quienes conoció durante su estancia en Roma y por cuya obra e ideario mostró admiración (J. L. Díez 1994c, 18 – 19). La religiosidad de la familia Madrazo aparece registrada en los epistolarios familiares. Si bien el lenguaje al respecto encaja con las convencionales invocaciones a la protección ante partos o enfermedades, y a la asistencia a misa los domingos y festividades, hay una conexión entre los Madrazo y un sentido pío de la caridad a través de Pedro de Madrazo y los hermanos Masarnau, colaboradores en la Sociedad de San Vicente de Paúl (véase cap. I, subapart. 2.3). A esta concepción no es ajena la exposición de una actividad cultural que otorga respetabilidad a la intérprete, quien a su vez, siendo niña, se encuentra en un entorno ofrecido por su familia. El hecho de observar un instante privado de

interpretación define tanto a la figura retratada como a quienes lo hacen posible. El orgullo de familia y la dignidad y elevada consideración pueden encontrarse en una imagen delicada de concentrada interpretación musical, ajena a cualquier práctica superficial que sí podemos encontrar en otras imágenes con elementos musicales, pues aquí, la niña parece ignorar todo aquello que no sea música. Tanto la obra en la que Cecilia niña practica música como en las imágenes anteriores y posteriores a esta, en cada una de ellas se opta por una cuidada naturalidad frente a poses más elaboradas. Esas obras son en su conjunto un registro para la familia de una actividad doméstica que identifica a uno de sus miembros. En el caso de Cecilia de Madrazo, esta aparece descrita a través de su interpretación al piano a lo largo del tiempo, como veremos.

Cecilia de Madrazo participó de manera habitual en las reuniones de familiares y amigos en el hogar paterno, y en las aún más frecuentes veladas en el hogar de su tío Luis de Madrazo. Su padre, por su parte, registró en 1862 la compra de un piano para uso de quienes estudiaban música en el hogar, esto es, “para los niños, por 5.000 reales” (González López y Martí Ayxela 2016, 24). Tampoco en esa ocasión se indica el modelo, sino el hecho de su compra. Entre las adquisiciones de instrumentos se encuentra un organillo. Federico de Madrazo comentó a su hermano Luis esa compra, precisando el número de melodías: “¿Sabes que he comprado un organillo en Bayona? Me lo mandará Grimaud. Tendrá 40 aires diferentes, ¿qué te parece la adquisición? Tu maestrucito bueno” (Carta a Luis de Madrazo, Madrid, 6/XII/1855, *Epistolario I*, 526).

Diez años más tarde, en 1866, Cecilia de Madrazo y Mariano Fortuny y Marsal compartirían algunas de las numerosas reuniones a las que fue invitado el pintor durante su estancia en Madrid. En ese año se produjo la velada musical que dio lugar a la creación de su obra *Fantasía sobre Fausto* (véase cap. IV, apart. 4). Fortuny, por su parte, llevaría a cabo a lo largo del tiempo dos dibujos y una acuarela en las que Cecilia aparece en plena práctica pianística:

- *Cecilia tocando el piano, ca. 1866.*
- *Cecilia de Madrazo a los veintitrés años, 1869.*
- *Cecilia tocando el piano [en Portici], 1874.*

La primera imagen realizada por Fortuny de Cecilia de Madrazo al piano se fecha aproximadamente hacia el año en el que ambos se conocieron, 1866. Se trataría por tanto de la producción más temprana del pintor relacionada con la intérprete, una acuarela hoy en paradero desconocido de la que se conserva una fotografía (Barón 2005, 208). Bajo el

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

título *Cecilia tocando el piano* muestra una impresión, en su sencillez, aún de mayor intimidad que la obra de Federico de Madrazo. En un periodo anterior a la celebración de su matrimonio, la joven de unos veinte años es citada simplemente por su nombre de pila y aparece retratada de espaldas, en apariencia como una solitaria intérprete. Así, en la imagen de la futura esposa Fortuny recrea su práctica, cualidad que embellece la consideración de una joven en un entorno en el que, sin proyecto profesional alguno por consideración a la condición social de ella y de su familia, el talento o la habilidad musical es un rasgo que distingue la valía de la mujer. De este modo, el pintor representa el rasgo más significativo de Cecilia de Madrazo, su hábito como intérprete, en una imagen de privacidad compartida.



Fig. 16. Anónimo. Fotografía de la obra de Mariano Fortuny y Marsal *Cecilia tocando el piano*, ca. 1866, acuarela sobre papel, paradero desconocido. Venecia, Museo Fortuny, no. inv. 4052A.

El piano vertical parece un modelo francés, o bien una copia del mismo, de baja altura, pues se observa la cabeza de la intérprete por encima de la dimensión del instrumento. Como he comentado, en las cartas que conocemos de la familia Madrazo no aparecen detallados los modelos de los distintos pianos adquiridos a lo largo del tiempo. En esta ocasión, vemos, pese a su indefinición, algunos elementos que indican el ambiente cultural en el hogar. El mueble ubicado a la derecha podría ser una partitureca. Las partiturecas aparecen en ocasiones, mostrando el volumen de libros de música empleados por los intérpretes. Forma parte de una escenificación alusiva al ámbito doméstico de una intérprete, puesta en relación de este modo con los entornos privados recreados en la

producción de artistas como James Whistler (Calosse 2011). Así, observamos a una joven retratada en un espacio privado en el que se encuentran sus posesiones relacionadas con hábitos culturales.

Cecilia de Madrazo y Mariano Fortuny contrajeron matrimonio el 27 de noviembre de 1867. El enlace fue reseñado en la prensa del momento, como en la pequeña crónica publicada en *La Época*. En ella se describe a los contrayentes en una habitual división de género, pues a la cualidad asignada a la novia, la belleza, se equiparan la juventud y fama del pintor. También se indica la presencia en exclusiva de la familia Madrazo, en la cual se integraría Fortuny. A la ceremonia seguiría la habitual reunión de celebración de un ritual matrimonial:

Ayer por la mañana se celebró en una capilla reservada de la parroquia de San Sebastián, el enlace de la bella señorita doña Cecilia de Madrazo y Garreta, con el joven y ya célebre pintor Sr. D. Mariano Fortuny. Fueron padrinos el eminente artista Sr. D. Federico de Madrazo, padre de la novia, y la hermana de ésta, señora doña Luisa de Madrazo. Los concurrentes a la ceremonia religiosa, con ser numerosos, eran todos de la familia de la contrayente [...] terminada la ceremonia nupcial y oída la misa de la velación, pasaron los novios, los padrinos y los convidados a la casa del Sr. D. Federico de Madrazo, donde fueron obsequiados con un espléndido almuerzo salpimentado con sentidos brindis a la felicidad de la venturosa pareja. (*La Época*, s.t., 29/XI/1867, 4)

En *La Sociedad*, por su parte, difundieron la celebración del matrimonio en la sección “Crónica de salones”. En ella se señala “el enlace de la bella señorita doña Cecilia de Madrazo y Garreta, con el joven pintor don Mariano Fortuny” (*La Sociedad*, 30/XI/1867, 3 – 4). Tras el enlace, se sucedieron las referencias a las veladas en el hogar del matrimonio en sus distintas residencias. Cecilia interpretaba piezas al piano en sus hogares en Roma, París y Venecia, así como durante sus estancias en Madrid y Granada (Barón 2005, 112; González López y Martí Aixela 1989b, 26 – 27; 1997, 16; 2007, 206).

La pareja se instaló en Roma. Dos años más tarde, en 1869, Fortuny realizó un nuevo retrato de su esposa al piano, el cual fue enviado a su suegro como parte de una carta. En el dibujo *Cecilia de Madrazo a los veintitrés años* Fortuny retrata a la joven una vez más en plena interpretación. La partitura en el atril del piano vertical es ilegible, pues se trata de un conjunto de simples borrones. También hay libros sobre el instrumento, quizá partituras. Sobre el piano vertical se apoyan dos candelabros. Vemos uno encendido, por lo que podría tratarse de una escena nocturna. En la parte superior derecha de la obra se encuentra la referencia “Sirve por una carta/Mariano/Roma/1869” incluida por Fortuny como sustitutivo de una misiva convencional. Ricardo de Madrazo explica a su padre el modo en que se produjo este dibujo. Fue realizado en varias etapas:

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

El retrato de Cecilia hecho por Mariano que va adjunto con esta carta, notarás que en cuatro o cinco pedazos, ahora te contaré la historia. Se principió de broma por hacer la cabeza, después faltaba para el vestido y se añadió otro pedazo, después faltaba algo en el fondo y se añadió otro, y así progresivamente se fueron añadiendo pedazos hasta que se concluyó. (Carta a Federico de Madrazo, Roma, 21/I/1869, *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado*, Gutiérrez Márquez y Martínez Plaza 2017, I, RI 17, 181)

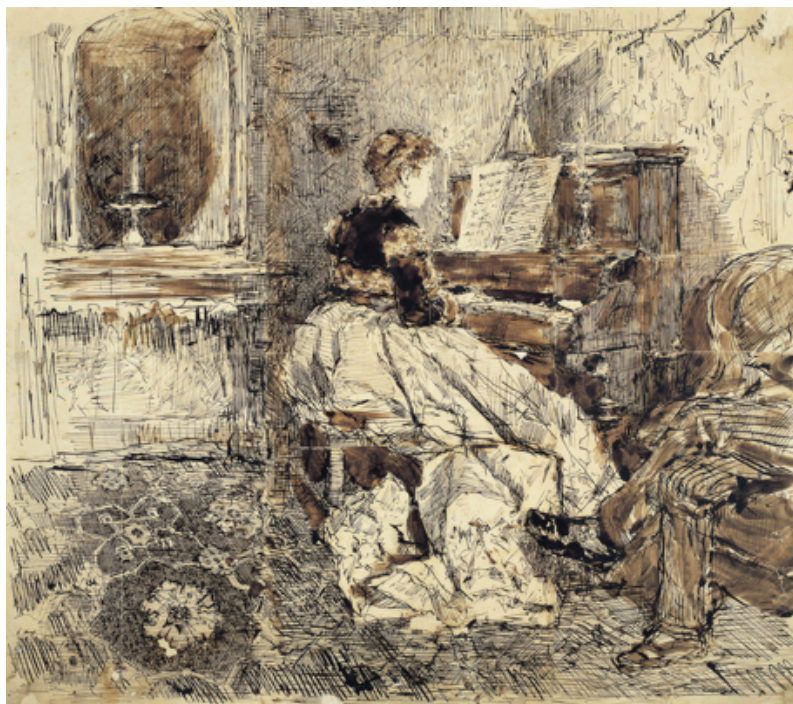


Fig. 17. Mariano Fortuny y Marsal. *Cecilia de Madrazo a los veintitrés años*, 1869, dibujo, 33 x 37, 8 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya [MNAC], no. cat. 035770 – D.

Ricardo de Madrazo identificó la figura incluida de modo parcial como Lorenzo Vallés. El pintor Lorenzo Vallés<sup>15</sup> fue un habitual asistente a las reuniones de Mariano Fortuny y Cecilia de Madrazo. Compartió amistad con Fortuny durante la estancia de ambos en Roma. Fue Vallés quien se ocupó de sellar las obras para la gestión de testamentaría en su estudio romano tras el fallecimiento de Fortuny en 1874. Fortuny, Vallés y Raimundo de Madrazo trabajaron juntos en la decoración del techo del palacio en París de los duques de Riánsares, la reina regente María Cristina de Borbón – Dos Sicilias y su esposo Agustín Fernando Muñoz Sánchez (J. J. Pérez – Cellini 2015b, 9 – 10; J. L. Díez y Barón 2007, 489). Por tanto, la escena reproduce una interpretación en el hogar ante un amigo.

---

<sup>15</sup> Lorenzo Vallés (Madrid, 1831 – Roma, 1910). Pintor, fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Viajó a Roma hacia 1853 pensionado por el duque de Sesto. Su producción, de estilo realista, incluye cuadros de género junto a pintura de historia. (Burguera Arienza 2006, VI, 2139)



## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Entre las imágenes de Cecilia de Madrazo en un entorno doméstico se encuentra, una vez más, la presencia de la música. De homónimo título siempre descriptivo, *Cecilia tocando el piano [en Portici]* muestra una interpretación de similares características.



Fig. 18. Fotografía de la obra de Mariano Fortuny y Marsal *Cecilia tocando el piano [en Portici]*, 1874, lápiz sobre papel, paradero desconocido. Venecia, Museo Fortuny, no. inv. 3820.

La concentración, intuida en unos leves rasgos, la posición más bien anunciada que detallada, los papeles sobre el instrumento (asumimos de nuevo que podría tratarse de partituras revueltas y desgastadas por el uso) son todos elementos ya observados. Los candelabros con velas apagadas indican que sería de día. Un cambio aquí se encuentra en el asiento, una silla en lugar de los habituales taburetes anteriores. Una habitación indefinida en una escena en la que sus elementos transmiten la impresión de una interpretación musical. Al igual que en las obras anteriores, se trata de una representación convertida en un tema recurrente, iniciado con la imagen de la pianista a sus trece años retratada por su padre y continuada por su marido. De este modo, la asignación de una práctica musical de carácter elevado, por su asociación con una concentrada seriedad en el estudio de la misma, fue desarrollada por Fortuny y transmitida al entorno familiar, convertida de este modo en el rasgo que identifica a la intérprete a través de la producción de los pintores de la familia.



### 1.3. Isabel, Luisa, Cecilia y Mercedes de Madrazo

Si bien Cecilia de Madrazo resulta ser la intérprete femenina más conocida del núcleo familiar, otras mujeres de la familia Madrazo también fueron descritas mediante alusiones a su conocimiento musical. Era el caso de sus hermanas Isabel y Luisa de Madrazo y Garreta, así como sus sobrinas Cecilia y Dolores de Madrazo López de Calle y su prima Mercedes de Madrazo y Rosales. Todas ellas fueron retratadas con relación a su afición a la música, la cual consta en las cartas y referencias familiares.

Isabel de Madrazo y Garreta (1845 – 1930/1941) recibió la misma instrucción musical que Cecilia, compartiendo con ella el estudio de piano y canto. Su gusto parecía inclinarse hacia la producción lírica. Su abuelo José de Madrazo registró en sus cartas la participación de la niña en las veladas familiares, destacando sus intervenciones musicales: “Isabelita se luce todos los Domingos por las noches en nuestra pequeña reunión cantando al piano sus cancioncitas, y con una coquetería que parece una mujercita” (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 25/X/1855, *Epistolario*, 573). Definida cariñosamente como “la filarmónica”, su abuelo continúa describiendo su participación musical en su epistolario. Así, indica que Isabel canta acompañada en ocasiones por amigos de la familia, como el pintor Benito Soriano Murillo: “[...] la Filarmónica de tu hija Isabel se lució anoche cantando verdaderamente con gracia sus cancioncitas, acompañándola Murillo” (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 29/X/1855, 574). Seguía informando a Federico de Madrazo, entonces en París, sobre las interpretaciones de sus hijas: “Anoche se ha lucido como de costumbre la Isabelita con sus cancioncitas y después ha bailado y también Rosita [hermana de Isabel]” (Madrid, 12/XI/1855, 581). También comenta el baile en las reuniones, en esta ocasión en una carta dirigida a su hijo Luis: “Dirás a Federico que sus tres hijos están perfectamente buenos y contentos, que la Isabelita bailó bastante anoche [...]” (Madrid, 1/X/1855, 681). Era sin duda el orgullo de abuelo el que le había llevado a registrar como canto los gorjeos más o menos inconscientes “pero con tanto tono que admira por ser pequeña” producidos por su nieta cuando esta contaba un año de edad (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 28/VII/1846, 506), así como las retahílas hilvanadas al observar los cuadros del hogar familiar (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 30/VIII/1846, 518). No fueron las únicas ocasiones en las que se comentarían los supuestos talentos precoces de hijos y nietos, nada sorprendente en los epistolarios de carácter familiar.

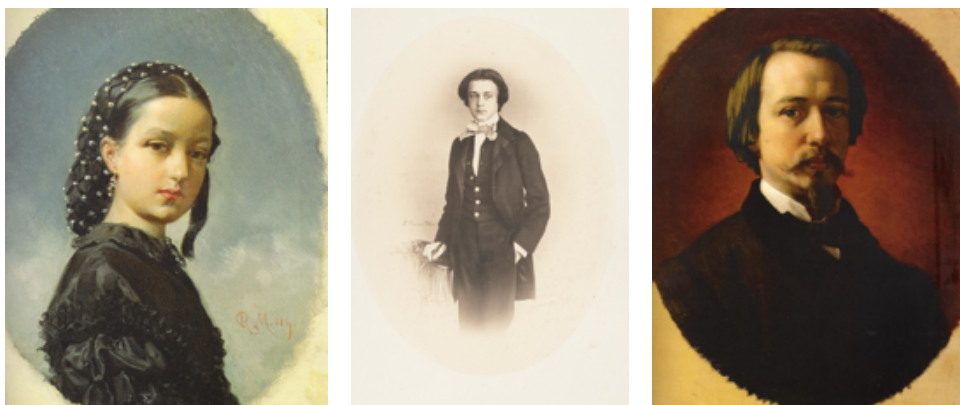


Fig. 19. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Isabel de Madrazo Garreta*, 1859, óleo sobre cartón, 19 x 16 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 36.

Fig. 20. Jean Laurent y Minier. *Raimundo de Madrazo*, 1855 – 1860, papel a la sal, papel fotográfico, 336 x 250 mm. Madrid, MNP, col. Madrazo, no. cat. HF00574.

Fig. 21. Federico de Madrazo y Kuntz. *Luis de Madrazo*, 1856, óleo sobre lienzo, 59 x 49, 5 cm. Madrid, col. Madrazo, Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 15.

Isabel fue retratada por su hermano Raimundo de Madrazo (1859), cuando el artista contaba diecisiete años<sup>16</sup>. Asimismo, posó a los veintidós años para su tío y cuñado Luis de Madrazo en *Retrato de Isabel de Madrazo Garreta, ante el piano* (1867).



Fig. 22. Luis de Madrazo y Kuntz. *Retrato de Isabel de Madrazo Garreta, ante el piano*, 1867, óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio de Bienes Culturales, Comunidad de Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 52.

<sup>16</sup> Raimundo de Madrazo y Garreta (Roma, 1841 – Versalles, 1920). Pintor, hijo de Federico de Madrazo. Artista cosmopolita, desarrolló su carrera en Francia, Inglaterra, Italia, Estados Unidos y Argentina. Colaboró con su cuñado Mariano Fortuny y Marsal, con quien mantuvo una intensa amistad, compartiendo viajes y estudio de pintura. Exitoso retratista, creó a su vez una producción de carácter costumbrista. (Barón 2006, IV, 1444 – 1445)

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

La figura en esta ocasión no aparece interpretando al piano vertical, ni observando la partitura abierta, como sí ocurre en los retratos de su hermana, sino que se encuentra de pie, sujetando un abanico y cubierta con una mantilla. Su posición recuerda a delicados retratos en los que los instrumentos son un elemento de elegancia. La visión del pintor se relaciona con la influencia de Friedrich Overbeck, a quien conoció durante su estancia en Roma, con una producción de estética nazarena<sup>17</sup>. En esta ocasión, es conocida la habilidad musical de la retratada, y su participación como intérprete en las reuniones familiares y las veladas entre amigos. Fue habitual su interpretación, por ejemplo, durante el tiempo en el que Mariano Fortuny visitó a la familia Madrazo en 1866 y compartió numerosas veladas (véase cap. IV, apart. 4).

El piano aparece cerrado, sin mostrar por tanto el teclado, pero sí está abierto el libro de música, con notación no legible. Sobre el instrumento hay un cúmulo de partituras, una vez más con muestras de ser utilizadas, algo arrugadas y en cierto desorden. También sobre el instrumento se encuentra una pieza de orfebrería de refinado aspecto. El modelo de piano no coincide con el empleado por su hermana Cecilia en la obra de Fortuny de 1866, que sería el instrumento más cercano en el tiempo. El piano de la obra de Fortuny es de menor envergadura. Aunque sea anecdótico y no dirima la cuestión tipológica, tampoco los taburetes son los mismos, siendo más ampuloso el escogido por Luis de Madrazo.

Los instrumentos incluidos en las obras de Fortuny sobre su esposa tampoco coinciden entre sí, hasta donde permite evaluar su imprecisión, a lo que se añade el hecho de encontrarse en Roma y Portici respectivamente. En las compras de pianos en la familia Madrazo no se encuentran referencias a modelos, aunque sí en ocasiones a su calidad o estado de mantenimiento (véase cap. I, subapart. 2.2). Tampoco el incluido en la obra de Federico de Madrazo, anterior a todos ellos, presenta coincidencia evidente. De este modo, los instrumentos empleados en los retratos de Cecilia e Isabel de Madrazo realizados por sus familiares poseen una cierta diversidad en su modelo, pero principalmente les distinguen diversos grados de precisión en la representación de los mismos.

---

<sup>17</sup> Luis de Madrazo y Kuntz (Madrid, 1825-1867). Hermano de Federico de Madrazo, con quien colaboró en el Museo del Prado. Comenzó sus estudios con su padre José de Madrazo, continuando los mismos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de la que sería profesor. Realizó los correspondientes viajes de aprendizaje con estancias en Roma y París, y desarrolló una carrera internacional. Al regresar a España continuó con su labor centrada en la producción retratística. (Balbás Ibáñez 2006, IV, 1455)

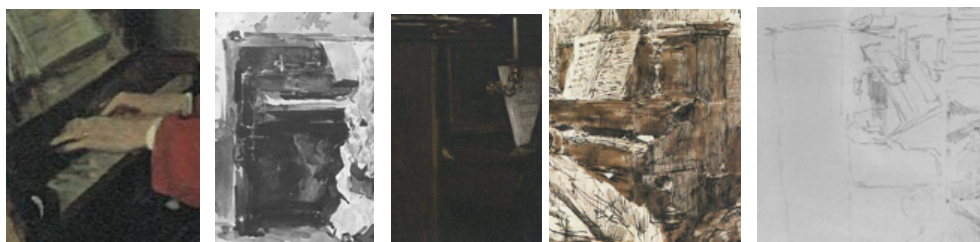


Fig. 23. Federico de Madrazo y Kuntz. *Cecilia de Madrazo a los trece años* (detalle), 1859.

Fig. 24. Mariano Fortuny y Marsal. *Cecilia tocando el piano* (detalle), ca. 1866.

Fig. 25. Luis de Madrazo y Kuntz. *Retrato de Isabel de Madrazo Garreta, ante el piano* (detalle), 1867.

Fig. 26. Mariano Fortuny y Marsal. *Cecilia de Madrazo a los veintitrés años* (detalle), 1869.

Fig. 27. Mariano Fortuny y Marsal. *Cecilia tocando el piano [en Portici]* (detalle), 1874.

Los retratos de Cecilia de Madrazo presentan a esta durante la interpretación. El retrato de su hermana Isabel, por su parte, insinúa dicha práctica al situarse junto al instrumento. El hecho de posar sin mostrar intención de interpretación musical alguna se acentúa al tener en la mano derecha un abanico. Quizá esta deliberada representación se relacione con la faceta de cantante de la retratada. Así, Isabel aparecería mostrando su conocimiento musical en una imagen de elegancia y delicada ostentación. El aspecto de dulzura acentúa el recogimiento mostrado por la figura. La retratada ha podido interpretar hace un momento, evocando esa inspiración musical con una delicadeza propia de los retratos intimistas parisinos. No mira al observador, sino que mantiene su mirada perdida, en una evasión casi simbolista. La influencia francesa en la producción de los Madrazo fue relevante. Sus estancias parisinas fueron frecuentes, como atestiguan sus epistolarios, reflejando su intención de conocer el ambiente artístico francés, considerado fundamental junto a las estancias en Roma de los artistas, ciudad que también fue su hogar.



Fig. 28. Adèle d'Affry [Marcello]. *Rosina*, 1869.

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

Entre las relaciones sociales del entorno de los Madrazo y Fortuny se encuentra la escultora Adèle d’Affry [*Marcello*]. La artista realizó una escultura del personaje de Rosina en la obra de Gioacchino Rossini *Il barbiere di Siviglia* basada en la imagen de “la pequeña Madrazo”, esto es, Isabel de Madrazo (Armiñán Santonja 2015, 246).

Isabel de Madrazo enfermó a partir de 1877, y fue ingresada en una institución mental en Madrid hasta su fallecimiento (González López y Martí Aixela 2016, 214 – 215). Las referencias en la correspondencia familiar no dejan lugar a dudas sobre la extrañeza ante su comportamiento, y la preocupación durante las décadas posteriores: “No se me aparta un momento de la imaginación, y no hallo solución posible a lo que todo deseáramos [...] te aseguro que por más que los pienso y que me caliento la cabeza no veo ningún punto de salida” (Federico de Madrazo. Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 8/IV/1879, *Epistolario II*, J. L. Díez coord. de edición, 1994b, 797).

El retrato de Isabel de Madrazo aún se encontraría, décadas más tarde, en el estudio de Luis de Madrazo, formando parte de los recuerdos de sus familiares. No es, por tanto, una obra creada para el mercado artístico, sino una imagen conservada en el ámbito privado de la familia.



Fig. 29. Anónimo. *Estudio de Luis de Madrazo*, 1890 – 1900, platinotipo sobre papel fotográfico, 238 x 179 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF00578.

Fig. 30. Anónimo. *Estudio de Luis de Madrazo* (detalle).

En la imagen del estudio de Luis de Madrazo aparece otra obra de una mujer junto al piano, *Retrato de señora* (1875 – 1880). Realizado en la década posterior al retrato de Isabel de Madrazo, no emplea el mismo instrumento. Se trata de un modelo de piano vertical sin rasgos detallados. Sobre el teclado se encuentra una base que podría emplearse

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

para colocar candelabros. La partitura, por su parte, posee la distribución de las claves empleadas en la escritura para piano, si bien no es legible. La figura femenina aparece también apoyada en el instrumento, pero con una menor delicadeza en la expresión y el detalle. Con todo, se trata de un rincón en el que se exhiben elementos que indican comodidad e incluso un cierto lujo. La joya en la muñeca, los libros sobre el instrumento, la silla tapizada, el fondo rojo de la pared o el florero de inspiración orientalista, todo se combina para mostrar a una mujer a la que se le atribuye una habilidad musical, así como la posesión de un instrumento. Esta sugerencia no está documentada, pues no conocemos la identidad de la retratada. Podría tratarse de un retrato de estudio e incluir un piano que no pertenece a la retratada, convertido en un objeto estético en la obra.



Fig. 31. Luis de Madrazo y Kuntz. *Retrato de señora*, 1875 – 1880, óleo sobre lienzo, 11 x 84 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004734.

Luis de Madrazo realizó diversos retratos de Luisa “Mimí” de Madrazo (1836 – 1884), sobrina y esposa del pintor. Tras su matrimonio en 1862, su hogar se convirtió en el centro de numerosas reuniones familiares y sociales a lo largo de los años, siendo citado con frecuencia en ese sentido en los epistolarios familiares. En su obra *Retrato femenino* (1862 – 1868), el pintor podría haber contado con Luisa de Madrazo como modelo (González López y Martí Ayxela 2016, 270, 396 – 399).



## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR



Fig. 32. Luis de Madrazo y Kuntz. *Luisa de Madrazo Garreta*, 1852, óleo sobre cartón, 18, 2 x 14 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 68.

Fig. 33. Luis de Madrazo y Kuntz. *Luisa de Madrazo Garreta*, 1854, óleo sobre papel, 18 x 13, 5 cm., firmado con las iniciales L. M. en el lateral inferior izquierdo; en el lateral inferior derecho indica “Paris, 1854”. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 63.

Fig. 34. Luis de Madrazo y Kuntz. *Luisa de Madrazo Garreta*, 1860 óleo sobre lienzo, 58 x 43 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 60.



Fig. 35. Luis de Madrazo y Kuntz. *Retrato femenino*, 1862 – 1868, óleo sobre lienzo, 112 x 87 cm. Madrid, Comunidad de Madrid, Patrimonio de bienes culturales, no. inv. 207, en Resolución 21 de abril de 2005, B.O.E. 30 de mayo de 2005, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 72.

El instrumento escogido es un arpa. La inclusión fragmentaria del instrumento acompaña a la ostentación de la joven. La figura se apoya en el instrumento, atrayéndolo hacia ella. El fondo es neutro, sin ninguna referencia a un entorno doméstico, lo que

parece indicar que se trata de un retrato realizado en un estudio. La inclusión de un instrumento tan relacionado con la mujer como intérprete es tanto un reflejo del conocimiento real como una evocación inspiradora. Se trata de un elemento iconográfico en la representación intencionada de la elegancia de la mujer, aportando una distinción como muestra de una feminidad y refinamientos asimilados al mismo.

El arpa incluida en la obra de Madrazo es un modelo de pedales posiblemente francés. El modelo de la firma Erard era el prototipo más vendido en el comercio musical internacional, al que España no era ajena:

Debido a la gran producción de estas fábricas francesas [Erard y Pleyel], a las que las españolas hacían difícilmente la competencia, y a la moda de los productos franceses, la mayor parte de las arpas que llegaron a España durante el s. XIX fueron Erard y, en menor medida, Pleyel, encargándose de su distribución los almacenes de música más importantes. (Bordas Ibáñez 1999a, 715)

En el caso de la retratada, está documentado su gusto por la interpretación pianística, no así sobre su práctica al arpa. Encontramos información al respecto en los epistolarios familiares. Así, su padre registra ese hábito al comentar los planes musicales para su hija quinceañera, del modo siguiente: “Mañana llevaré a Mimí [Luisa de Madrazo] a casa del vizconde [de Santo Domingo] para que toque en el piano de su hermana. No sé qué tal será” (Federico de Madrazo. Carta a Luisa Garreta, Deva, 1/VIII/1851, *Epistolario I*, 546). Por su parte, su abuelo José de Madrazo comenta su participación musical, resumida en un breve “Mimí cantó bastante” (Carta a Luis de Madrazo, Madrid, 28/V/1855, *Epistolario*, 656). Por ello, junto a la posible atribución de la imagen de la retratada solo se puede documentar la práctica al piano y el canto en las reuniones familiares de quien quizá fue retratada en la obra, lo que no impide la posibilidad de una elegante recreación de una imagen ligada al simbolismo de un instrumento asociado de modo frecuente a la figura femenina (véase cap. III, apart. 3).

Una guitarra aparece en el retrato conjunto de las hijas de Ricardo de Madrazo, hijo menor de Federico de Madrazo y Luisa Garreta<sup>18</sup>. Cecilia (1887 – 1980) y Dolores de Madrazo López de Calle (1890 – 1997) posan de modo relajado mientras la primera

---

<sup>18</sup> Ricardo de Madrazo y Garreta (Madrid, 1852 – 1917), pintor. Hijo de Federico de Madrazo, de quien fue discípulo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Su estrecha relación con Mariano Fortuny y Marsal supuso una influencia significativa en su producción. Se instaló con Cecilia de Madrazo y Mariano Fortuny en Roma en 1868 y en París en 1869, así como en Granada entre 1870 y 1872, realizando un viaje con Fortuny y el pintor José Tapiró a Tánger. De nuevo en Roma, estuvo a cargo de la catalogación del inventario de bienes tras el fallecimiento de Fortuny. Instalado en Madrid en 1885 de modo definitivo, centró su producción en la retratística y en la pintura de paisaje. (Fernández Martínez 2006, IV, 1446)



## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

tañe el instrumento. La guitarra corresponde al modelo convencional del periodo. Tiene seis cuerdas y diapasón hasta la boca. Presenta una cintura estrecha, típica de las guitarras románticas, y es de tamaño pequeño, adecuada para mujeres intérpretes. La escena parece transcurrir en una terraza en la que se disfruta de la música. Así, la alusión a la música es escogida para representar, una vez más, a miembros del entorno familiar, en cuyos fondos se mantuvo la obra. González López y Martí Ayxela (2007, 357) indican que la obra no está fechada. Por su parte, Mercedes Agulló indica las dimensiones de la obra y la firma y dedicatoria fechada: “a mis hijas/Cecilia y Lola /Ricardo de Madrazo/1908” (Agulló Cobo 1985). Mientras Cecilia aparece asociada a la interpretación musical, su hermana no presenta elemento iconográfico que aluda a alguna práctica o interés. Por su parte, Dolores de Madrazo fue aficionada a la pintura, ajena por tanto al mercado artístico en el que sí se desarrollaron sus familiares masculinos (González López y Martí Ayxela 2016, 389 — 390).



Fig. 36. Ricardo de Madrazo y Garreta. *Cecilia y Dolores de Madrazo*, 1908, óleo sobre lienzo, 78 x 0, 97 cm. s.f., col. part.

También la guitarra que aparece en la obra *En el patio* por Ricardo de Madrazo (1893) corresponde al modelo romántico de finales del periodo. Tiene seis cuerdas, con cintura estrecha y diapasón hasta la boca. Por tanto, ambos instrumentos poseen características similares. Se ha identificado a la joven retratada como Mercedes de Madrazo Rosales (Bordas y Arriaga 1993, 207), hija del académico Pedro de Madrazo y de Mercedes Rosales. Hay coincidencias entre las dos obras, procurando ambas una

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

relajada naturalidad en el entorno escogido, en el que se incluyeron flores, si bien pudiera tratarse de recreaciones en estudio.

Las intérpretes aparecen tañendo, aunque la posición de Mercedes de Madrazo resulta algo menos natural, más forzada en la digitación y pulso. La flor roja incluida en la obra de sus primas segundas aquí se convierte en un gran lazo añadido al instrumento. Mercedes de Madrazo presenta una mayor sobriedad en el vestir, frente al mayor colorido del retrato de Cecilia y Dolores, sustituyendo el empleo de elementos como un chal por una joya, casi en contacto con el instrumento, y un anillo en la mano derecha. Todas la retratadas, por su parte, miran al observador, estableciendo una comunicación directa. Recuerdan a las mujeres tañendo la guitarra propias de la producción de imágenes asociadas a un tipismo popularizado (véanse cap. VI, subapart. 2.1; apart. 4), en esta ocasión, en una ambientación refinada.



Fig. 37. Ricardo de Madrazo y Garreta. *Cecilia y Dolores de Madrazo* (detalle).

Fig. 38. Ricardo de Madrazo y Garreta. *En el patio*, 1893

Fig. 39. Federico de Madrazo y Kuntz. *Mercedes de Madrazo*, 1887.

Mercedes de Madrazo fue descrita como intérprete en las reuniones de la familia. En ellas participaba cantando, si bien no conocemos si tocaba la guitarra, aquí sí exhibida. También recibió partituras enviadas desde París por su primo en segundo grado Federico “Cocó” de Madrazo (Federico de Madrazo. Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 7/XII/1892, *Epistolario II*, 961), al igual que había ocurrido con su tía Carlota de Madrazo a través de los envíos desde París por Federico de Madrazo, y con su prima Cecilia de Madrazo, quien solicitaría partituras a Madrid a su hermano Ricardo de Madrazo (véanse cap. I, subapart. 2.2 y apart. 3).

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

La costumbre de retratar a familiares incluye los posados de María Teresa y Sofía, hija y sobrina de Luis de Madrazo respectivamente. El pintor empleó elementos ornamentales reiterados en los retratos de ambas jóvenes, costumbre no sorprendente en cuanto a la reutilización de objetos en un estudio de pintor (véase cap. IV, apart. 2). En el extremo derecho de la fotografía del *Estudio de Luis de Madrazo* (1890 – 1900) se observa el retrato de su hija entre otras imágenes de familia y obras diversas. La joven María Teresa de Madrazo, por su parte, fue destinataria de composiciones dedicadas por los músicos Luis Martín Campos y Óscar de la Cinna, ambos relacionados con la saga de artistas (véase cap. II, subaparts. 1.2. y 1.3).



Fig. 40. Luis de Madrazo y Kuntz. *María Teresa de Madrazo y de Madrazo*, 1883 – 1884, óleo sobre lienzo, 75 x 65 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 83.

Fig. 41. Luis de Madrazo y Kuntz. *Sofía de Madrazo Rosales*, 1875 – 1880, óleo sobre lienzo, 119 x 95, 5 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 75.

Fig. 42. Anónimo. *Estudio de Luis de Madrazo*, 1890 – 1900, platinotipo sobre papel fotográfico, 238 x 179 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF00578.

Federico de Madrazo incluía a estas jóvenes en el listado de asistentes a la celebración de su santo (18/VII/1888), durante la cual se llevó a cabo la correspondiente interpretación a cargo de familiares. El relato de la festividad comienza con la referencia a los invitados al almuerzo:

El día de mi Santo tuvimos a comer a María Teresa [de Madrazo] y a su padre [Luis de Madrazo], a Ricardo [de Madrazo] [...] a Sofía [de Madrazo, hija de Pedro de Madrazo y Mercedes Rosales] con su marido, a Mercedes [de Madrazo, su sobrina], a Angelita Ochoa, Pepe y Petra, la Marquesa de San Rafael (viuda de Malcampo), Ojeda [...]. (Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 22/VII/1888, *Epistolario II*, 901)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Por la noche se unirían más asistentes. Entre la generosa lista, resumida en un expresivo “ciento y la madre”, como puntualiza el propio Federico de Madrazo, se encuentran familiares y amigos de frecuente trato.



Fig. 43. Luis de Madrazo y Kuntz. *Federico de Madrazo* (detalle), 1885, óleo sobre lienzo, 138,5 x 98 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 57.

Fig. 44. Luis de Madrazo y Kuntz. *Pedro de Madrazo*, 1885, óleo sobre lienzo, 126,3 x 90,5 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 41.

Fig. 45. Anónimo. *Manuela Rosales*, fotografía de época, s.f.

Fig. 46. Anónimo. *Luis de Madrazo*, 1880 – 1890, platinotipo sobre papel fotográfico, 165 x 117 mm. Madrid, MNP, col. familia Madrazo, no. cat. HF00451.

Fig. 47. Federico de Madrazo y Kuntz. *Ricardo de Madrazo y Garreta* (detalle), 1876, óleo sobre lienzo, 0,45 x 0,35 cm. Madrid, col. part.

Fig. 48. Federico de Madrazo y Kuntz. *Mercedes de Madrazo* (detalle), 1887, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo del Romanticismo, no. inv. 1808.

Fig. 49. Luis de Madrazo y Kuntz. *Sofía de Madrazo Rosales* (detalle), 1875 – 1880, óleo sobre lienzo, 119 x 95,5 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 75.

Fig. 50. Luis de Madrazo y Kuntz. *María Teresa de Madrazo y de Madrazo* (detalle), 1883 – 1884, óleo sobre lienzo, 75 x 65 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 83.

Federico de Madrazo señala las interpretaciones de sus sobrinas Ángela de Ochoa y Mercedes de Madrazo. A ellas se une su hermano Pedro, habitualmente mencionado como Perico en sus cartas (“los Pericos” era el modo de referirse a la familia nuclear de Pedro de Madrazo), del modo siguiente:

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

Y por la noche vinieron todos los de casa de Perico [Pedro de Madrazo], Carlos y Eugenio, y los de Ojeda, los de Alonso, los de Acuña (ciento y la madre). Y se hizo música habiendo tocado muy bien Angelita [hija de Carlota de Madrazo y Eugenio de Ochoa], y cantando Mercedes [de Madrazo], y recitando versos al piano Perico... En fin se pasó bien. Por supuesto que hubo su correspondiente pisco-labis; y en la comida brindando por los ausentes de París, Venecia y Lequeitio. (Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 22/VII/1888, *Epistolario II*, 901)

Una vez más no tenemos constancia del repertorio escogido, tanto de las canciones de sus sobrinas como de los versos, quizá propios, recitados por su hermano Pedro, habitual intérprete en las fiestas y reuniones familiares (véase cap. I, subapart. 2.3). Toda la velada quedó resumida en un “se pasó bien” como conclusión sobre la festividad, y el recuerdo a los familiares ausentes. Esta expresión hace referencia a Raimundo de Madrazo, instalado en París, y a Cecilia de Madrazo, instalada en Venecia, a quienes se suman los familiares que veraneaban en Lequeitio, lugar de residencia habitual para sus descansos.

Resulta significativa la carencia de detalles sobre el repertorio interpretado. Así, las referencias en las cartas se limitan a menudo a mencionar la presencia de la música, descuidando o más bien ignorando el programa de piezas escuchadas. Esta circunstancia evidencia la importancia del hecho musical en sí mismo, sin establecer un registro habitual de una dificultad técnica, un artista o estilo particular o una diferenciación en la habilidad musical de los intérpretes. La presencia de la música era el objetivo primordial, sin incluir una valoración técnica detallada, convirtiéndose en un motto, “y se hizo música”, que parecía bastarse a sí mismo, sin autorías ni análisis.

Podemos documentar excepciones, pues en escasas ocasiones sí se hacía referencia a compositores y obras. Siguiendo el epistolario del pintor, Federico de Madrazo comenta a su esposa una velada musical con un cierto detalle, dentro de la habitual imprecisión:

Me alegro que no tengáis novedad, nosotros seguimos bien y hoy comemos todos a las 4 en casa de [Miguel] Medina [tío de su hija Luisa “Mimí” de Madrazo y Garreta]. Ayer tarde oímos tocar a Fátima que me parece que ha adelantado mucho, tocó varias piezas modernas, entre ellas algunos nocturnos de Schubert para violín y piano; el que tocó el violín es un joven de aquí, cuyo nombre no me acuerdo, que tiene bastante talento [...]. (Carta a Luisa Garreta, Bilbao, 27/VIII/1851, *Epistolario I*, 558)

Si bien el repertorio no aparece detallado, Federico de Madrazo sí indica el compositor y la forma musical de algunas obras, aunque de modo indeterminado, incluyendo su opinión al respecto. Así, los nocturnos de Schubert resultaron incluidos en

1851 en una consideración como “piezas modernas” , quizá no tan del gusto del pintor si tenemos en cuenta la siguiente alusión a sus intereses musicales, también nada concretos, por otra parte. Así, casi dos años más tarde, comenta la música escuchada en una velada familiar durante una visita al hogar de sus cuñados Rosa Garreta [Rosita] y Paul Oradou: “A las 7 hemos cenado y, por la noche, ha tocado Rosita alguna vejez de las que a mí me gustan, ha cantado un poquito Emilia [Ouradou, su sobrina]” (Carta a Luisa Garreta, Brassac, Francia, 9/VII/1853, 558). La expresión “alguna vejez” es toda la referencia a su gusto.

Sobre la educación destinada a las jóvenes de la familia, resulta revelador el modo en el que el pintor alaba la instrucción recibida por sus sobrinas. Señala su aprecio por el modelo de enseñanza centrado en labores hogareñas y en el estudio musical como ocupaciones aceptables, a las que se une una instrucción religiosa, combinación considerada adecuada para las jóvenes de la familia Madrazo, también para su propias hijas. Lo indica del modo siguiente:

Mucho, repito, me gustan estas niñas [sus sobrinas] por su sencillez, por su dulzura y hasta por el modo modesto con que visten. Rosita las educa muy bien, las hace estar siempre ocupadas, ya sea con la música, ya haciendo flores o bordando [...] ya haciendo platitos de dulce, bizcochos y otras cosas de casa, así es que son muy casamieres y mañositas [...] También me gusta otra cosa, y es que son muy religiosas, como nuestras niñas. (*Ibíd.*)

Federico de Madrazo comentaría a su hijo Raimundo una velada en la que también hubo música, si bien no se incluía ningún detalle en cuanto al repertorio, práctica común. En esa ocasión, el anfitrión era su amigo el pintor Benito Soriano Murillo<sup>19</sup>, quien tuvo una estrecha relación de amistad y profesional con Federico de Madrazo. Entre los invitados se encontraba Emilio Arrieta. La descripción fue breve, y así, tras el correspondiente listado de asistentes al almuerzo, vemos la habitual y lacónica referencia “se hizo música y se pasó muy bien”:

La otra noche nos dio [Benito Soriano] Murillo en su casa una magnífica comida, éramos doce, y Luis [de Madrazo] no pudo ir por la enfermedad de la niña. El [sic], su mujer, la hermana de ésta y su marido, Benemejís con su hija (no recuerdo su nombre), [Emilio] Arrieta, Bañuelos, Sans [el pintor Francisco Sans y Cabot], Perico [Pedro de Madrazo] y yo, por la noche se hizo música y se pasó muy bien. (Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 25/III/1877, *Epistolario II*, 762)

---

<sup>19</sup> Benito Soriano Murillo (Palma de Mallorca, 1827 – Madrid, 1891). Pintor, amplió su formación en Roma y París junto a Luis de Madrazo. Fue nombrado subdirector del Museo de la Trinidad en 1865, siendo Federico de Madrazo director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, cargos en los que ambos fueron cesados en 1866 y repuestos en 1881. Fue académico de la RABASF. (D. Fernández Martínez 2006, VI, 2027)



## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

En la familia Madrazo se desarrolló una práctica musical habitual en el entorno social al que pertenecían. Algunas de las intérpretes de la familia fueron retratadas en obras en las que se aludía a esa condición. Esta circunstancia, por otra parte, no era requisito para incluir un elemento musical en los retratos. Podía tratarse del deseo de exhibir una referencia a un gusto o conocimiento tanto real como ficticio, ya que no era necesario saber tocar un instrumento para posar junto a él. Podía prevalecer el deseo de exhibir un determinado nivel económico, social y cultural (Panofsky 1987, 21). Era usual la utilización de instrumentos musicales como elementos ornamentales en las representaciones iconográficas, sin corresponder su inclusión a la habilidad musical de quienes eran retratados. Sin embargo, las referencias documentadas sobre las figuras indicadas de la saga Madrazo sí corroboran la presencia de la música convertida en práctica habitual.

### 2. Santiago de Masarnau

La relación de Santiago y Vicente de Masarnau con la familia Madrazo fue amistosa y de confianza. El origen se remonta a la relación de José de Madrazo y Santiago de Masarnau y Torres, padre de Santiago y Vicente, como miembros de la Real Casa. Masarnau y Torres fue secretario del conde de Miranda en Córdoba, quien era a su vez mayordomo mayor de palacio. Tras el Trienio liberal (Quadrado 1905, 17 – 29) perdió su lugar en la corte, pero la amistad con la familia Madrazo perduró durante décadas.

José de Madrazo recomendaba con frecuencia a su hijo Federico que permaneciera junto a Vicente de Masarnau en París: “Te encargo mucho que no te separes para nada del amigo Dn. Vicente porque ese París es muy peligroso para los jóvenes de tu edad [...]” (29VII/1833, *Epistolario I*, 29). Ambos pintores, como vemos, referían en sus cartas la presencia de los Masarnau en sus hogares. También agradeció al músico la cortesía dedicada a su familia, correspondida esta por el afecto del pintor:

Mi querido amigo D. Santiago: Las apreciables P.D de Vm. al mismo tiempo que su fina memoria me hace ver el interés que se toma por Federico y toda mi familia, de lo que nunca he dudado, y lo mismo que le sucederá a Vm. con respecto a mi buena voluntad y al cariño que siempre les he tenido [...]. (Carta a Santiago de Masarnau, Madrid, 26/X/1833, 3, en *Cartas de José Madrazo a Federico Madrazo y a Santiago de Masarnau*, Madrid, MNP, AMP, col. familia Madrazo (1833 – 1858), AP: 2, no. exp. 23)  
<[https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=masarnau&start=2&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=msse\\_arch\\_doctype&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and&msstored\\_fld82=34998](https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=masarnau&start=2&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=msse_arch_doctype&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and&msstored_fld82=34998)> (8/VII/2018)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

A su vez, alentaba la esperanza de que sus dificultades terminarían pronto, afirmando la ausencia de razones para mantener al músico ajeno al apoyo real:

Sintiendo en el alma que las circunstancias le obliguen á estar tan distante y me lisongo [sic] que estas no seran ya de larga duración atendiendo á las beneficas ideas de S. M. la Reyna Gobernadora [...] pues si con los q<sup>e</sup> han tenido una parte tan directa y activa en los sucesos pasados se muestra tan clemente que no podrá esperar un Ygnocente [sic] q<sup>e</sup> no ha tenido arte ni parte en nada? En el ínterin conservese Vm. bueno y disponga de su amigo que de todas veras le ama.

(firma) José. (*Ibíd.*)

A la amistad existente entre las familias Masarnau y Madrazo se une una absoluta confianza en el criterio del músico. Documento a continuación las habituales solicitudes de partituras bajo la guía de Masarnau, así como la gestión llevada a cabo para la adquisición de un piano, a lo que se une la seguridad en sus consejos referidos al aprendizaje musical, tanto en la elección de enseñantes como en cuanto a métodos de piano y violín. A lo largo del tiempo se sucederían visitas frecuentes, veladas en las que Masarnau interpretaba música, así como asistencias al teatro (véase cap. V, subapart. 1.1). Toda esta actividad convierte a Santiago de Masarnau en el músico de mayor influencia, así como de relación personal, en el entorno de la familia Madrazo, quienes le consideraron sin duda su consejero musical. A esta relación personal de amistad y admiración se une la colaboración en proyectos como *El Artista*. De este modo, el análisis de la correspondencia familiar y entre amigos, así como las memorias, referencias y artículos en prensa, permite localizar y conocer las obras musicales solicitadas, adquiridas e interpretadas, así como las piezas musicales dedicadas y aquellas que son fruto de la colaboración en los medios editoriales entre el músico Masarnau y distintos miembros de la saga Madrazo.

### 2.1. “El amigo Dn. Santiago”: retratos y colaboración musical

Los dibujos que realizó Federico de Madrazo de Santiago y Vicente de Masarnau son muestra de la relación que mantenían, y que partía del aprecio existente entre sus respectivos progenitores. Así, José de Madrazo registró en su inventario de 1835 la realización de un “Retrato de D. Santiago Masarnau, Secretario que fue de la Mayordomía mayor de S.M., de medio cuerpo”. La obra conjunta de los hermanos Masarnau, si bien no fechada, fue realizada con anterioridad a los retratos de ambos por separado fechados



## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

en 1833 y 1834 (J. L. Díez 1994c, 365; 1998b, 204). Conviene recordar que fueron frecuentes sus reuniones tanto en Madrid como en París. Así, Federico de Madrazo se instaló en París, en el periodo en el que realizó buena parte de los retratos de amigos entre los que se encontraban los hermanos Masarnau (González López 1981, 26).



Fig. 51. Federico de Madrazo y Kuntz. *Retratos de Don Santiago y Don Vicente de Masarnau*, s.f., dibujos a lápiz de grafito. Madrid, BNE, BDH, DIB/15/28/12.

El retrato de Santiago de Masarnau fue el primero de una serie de dibujos, en los que se incluye la firma de los propios retratados, realizados por Madrazo a sus amistades, entre quienes se encuentran pintores como Carlos Luis de Ribera, escultores como Ponciano Ponzano y escritores como Ventura de la Vega y Eugenio de Ochoa (J. L. Díez 1994c, 364 – 401). Este último fue socio de Madrazo en la aventura editorial *El Artista*, así como marido de Carlota de Madrazo, hermana del pintor (véase cap. I, subapart. 2.2)



Fig. 52. Federico de Madrazo y Kuntz. *Santiago de Masarnau*, 1833, dibujo a lápiz. Madrid, MNP, D005391.

Fig. 53. Federico de Madrazo y Kuntz. *Vicente de Masarnau*, 1834, dibujo a lápiz. Madrid, MNP, D005394.

Son dibujos a lápiz y no poseen la difusión que sí se otorgaron a algunos de los retratos realizados sobre lienzos (véase cap. II, apart. 3). Con todo, conviene tener presente que esas obras, destinadas en ocasiones al ámbito privado y realizadas por ello sin tener como objetivo una difusión pública, podían convertirse en ilustraciones destinadas a la prensa. Como ejemplo, en *El Artista* fue publicada una ilustración basada en uno de los dibujos realizados a Santiago de Masarnau bajo el epígrafe “Galería de Ingenios Contemporáneos” (1/VII/1836). Se trata del prólogo a un artículo de Pedro de Madrazo sobre Masarnau y su obra *La melancolía. The Spleen* (véase cap. I, subapart. 2.2).

Como vemos, los Masarnau formaron parte del entorno cercano de la familia Madrazo. Nombrados de modo frecuente en la correspondencia familiar, las interpretaciones al piano de Santiago de Masarnau, bien como solista o acompañado por alguno de los presentes, se mencionan como parte de un trato cotidiano. Como ejemplo, Federico de Madrazo comenta a su padre la presencia del músico en el momento en el que escribe la carta a enviar, o su interpretación musical en las veladas familiares, y también solía indicar en su correspondencia su asistencia a representaciones musicales junto al músico, en esta ocasión a su amigo el pintor Valentín Carderera: “[...] ahora mismo ha venido Santiago de Masarnau para ir conmigo a la ópera (il furioso)” (Madrid, 20/IX/1834, *Epistolario I*, 974).

Santiago de Masarnau y Eugenio de Ochoa colaboraron en una pieza musical publicada en la revista *El Artista* en 1835. Se trata de la pieza titulada *Pobre María!*, canción con acompañamiento de piano. El texto de Ochoa consiste en una fúnebre despedida a la que la creencia cristiana aporta consuelo. El compositor, por su parte, comenta el modo correcto de interpretación de la pieza. Puntualiza la complejidad técnica que supone el poema de Ochoa, esto es, “las dificultades que ha habido que vencer para adaptar estos versos á música, dimanadas de la clase y diferencia de metros”. No duda en declarar sin disimulo el tipo de público al que va dirigida la pieza, al afirmar: “los inteligentes advertirán desde luego sin necesidad de que se las indiquemos, y los no inteligentes no nos entenderían”. Critica la costumbre de solicitar perdón por los fallos de las obras en función de una falsa modestia, y añade a continuación una serie de consejos para la interpretación: “nos tomaremos la libertad de dar algunas esplicaciones [sic] acerca de su ejecucion [sic], porque lo conceptuamos de mucha utilidad para las personas que nos quieran hacer el honor de ocuparse en ella” (Masarnau 1835, 100 — 101).

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

El orden de estudio establecido por Masarnau para la pieza musical es el siguiente: tempo exacto basado en el empleo del metrónomo, estudio profundo del acompañamiento y, tras ambos, la fuerza del canto, siendo este último el elemento principal. La explicación y desarrollo del proceso es el indicado a continuación:

— Tempo: “En primer lugar es preciso fijarse bien en los movimientos, el del *Larghetto* y el del *Andantino*: el autor no puede hacer mas que marcarlos exactamente por el metrónomo de Maëzel, como lo están”.

— Acompañamiento: Masarnau señala la falta de dificultad técnica, sin descuidar por ello su interpretación. En sus palabras: “Este acompañamiento no exige fuerza alguna de ejecución, pero sí mucho conocimiento; y no se puede tocar con toda exactitud y dándole el carácter sostenido y ligado que le es propio, sin el previo estudio debido”.

— Canto: Masarnau destaca el rasgo imprescindible: “todo es pasión”. Por ello, la recomendación del compositor se dirige a quienes no se sientan conmovidos, ya que quien pronuncie “las palabras [...] con el canto que les está asignado sin enternecerse, debe abandonar inmediatamente esta pequeña composición”. Esto se debe a que “el autor y la tal persona no hablan el mismo idioma, y que por consiguiente no se pueden entender”. (*Ibíd.*)

Como vemos, el compositor destaca la expresión del poema, sin descuidar por ello los elementos técnicos referidos<sup>20</sup>. La pasión del texto, de evidente carácter religioso, debía conmover al intérprete. El poema musicado es el siguiente:

Murió!  
Sobre su tumba solitaria  
Mi labio exhala mística plegaria,  
Vierten mis ojos abrasado llanto,  
Vierte la luna moribunda luz

Descansa en paz, María,  
En esa tumba fría,  
Bajo el abrigo santo  
De la cristiana cruz  
María!

Murió!  
Contigo mi eternal consuelo!  
Despliega, hermosa, tu sereno vuelo,  
Y entre tus blancas alas me levanta  
A la morada de almo resplandor

Entonces yo María  
De llorar dejaría  
Sobre la tumba santa  
De mi perdido amor!  
María!

Eje. 3. Eugenio de Ochoa y Montel (poesía). “Pobre María!”, *El Artista*, 1835, tomo II, 100.

La pieza se encuentra dividida en dos secciones, *Larghetto religioso* y compás 2/4 y *Andantino con dolore* y compás 6/8 respectivamente. La estructura musical mantiene

---

<sup>20</sup> La selección editada de los fragmentos aquí incluidos se basa en la siguiente edición: Santiago de Masarnau Fernández (música), Eugenio de Ochoa y Montel (poesía). “Pobre María!”, *El Artista*, 1835, tomo II, partitura intercalada entre las pp. 100 - 101. Madrid, BNE, HD. Mantengo la ortografía y el empleo de los signos de exclamación originales.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

la división del poema. La primera sección consiste en una breve introducción y un sencillo modelo melódico que acentúa en su sentido ascendente la expresividad del lamento.

**POBRE MARÍA!**  
Palabras de D. E. de Ochoa \_\_\_\_\_ Música de D. S. de Masarnau

*Larghetto religioso* ♩ = 66

Mu-  
Mu-

rió! So-bre su tum - ba so - li - ta - ria Mi la-bio exha - la mis-ti-ca ple-  
rió! Con-ti-go mi e-ter-nal con-sue-lo Des-pie-ga hermo - sa, tu se-re-so

ga - ria, Vier-tes mis o - jos a-bra-sa-do llan - to, Vier-te la  
vue - lo, Y en-tre tus blan - cas a-las me le - van - ta Á la mo-

lu-na mo-ri-bun-da luz Vier-te la lu-na mo-ri-bun - da  
ra-da de al-mo res-plan-dor Á la mo - ra-da de al-mo res - plan -

luz  
dor

*marcado*

cc. 1-19

Eje. 4. Santiago de Masarnau Fernández (música), Eugenio de Ochoa y Montel (poesía). *Pobre María!* (cc. 1 – 19).

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

La segunda sección, de tempo y carácter más animado, acentuado por la elección del compás 6/8, expone una mayor intensidad y expresividad. Presenta a su vez dos partes, diferenciadas principalmente por el acompañamiento, empleando en primer lugar una figuración en corcheas y a continuación semicorcheas.

**POBRE MARÍA!**  
Palabras de D. E. de Ochoa \_\_\_\_\_ Música de D. S. de Masarnau

Andantino con dolore  $\text{♩} = 108$

Des - can - sa en pa - Ma - ri - a En  
En - ton - ces yo Mar - ri - a Do

con passione

En e - sa tum - ba fri - a Ha - jo el a - bri - go  
De lo - rar de - ja - ri - a So - bre la tum - ba

Agitato

san - to De la cris - tia - na cruz. Ma - ri - a!  
san - ta De mi per - di - do a - mor! Ma - ri - a!

cc. 18-27

Eje. 5. Santiago de Masarnau Fernández (música), Eugenio de Ochoa y Montel (poesía). *Pobre María!* (cc. 18 – 27).

Eje. 6. Santiago de Masarnau Fernández (música), Eugenio de Ochoa y Montel (poesía). *Pobre María!* (cc. 30 – 36).

Esta composición responde a la contribución artística llevada a cabo por miembros de un espacio de creación compartido. El compositor más cercano y el escritor emparentado por matrimonio a la familia Madrazo crearon una pieza difundida en una publicación considerada referente artístico y cultural del periodo. Así, como vemos, la colaboración profesional entre los miembros del entorno de los Madrazo era estrecha, al igual que el trato personal.

### 2.2. El piano de Carlota de Madrazo: *The Spleen*, partituras y conciertos

Las hermanas de Federico de Madrazo, Carlota (1813 – 1890), Josefa (1823 – 1919) y Cecilia de Madrazo (1824 – 1853) estudiaron música, teniendo como profesores

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

a José Villalba y Augusto Medeck. Tanto Federico de Madrazo como sus hermanos recibieron también instrucción musical (González López y Martí Ayxela 2007, 14; 2016, 24). Entre ellos, solo Pedro de Madrazo aparece relacionado con la música, mientras que el número de intérpretes femeninas es mayor.

El mencionado violonchelista Medeck fue retratado por Federico de Madrazo en París, quien regaló la obra al músico (González López 1981, 14). En él aparece vestido con corrección y sin referencia alguna al oficio musical.

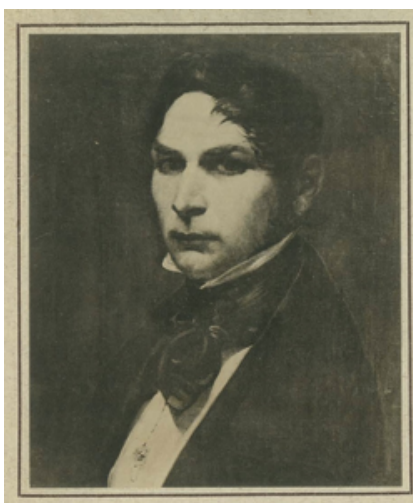


Fig. 54. Federico de Madrazo y Kuntz. *Agustín Medeck*, s.f., óleo sobre lienzo.

José de Madrazo decidió adquirir un piano inglés en 1833. Las firmas en España formaron parte del proceso industrial que amplió el mercado de instrumentos a precios asequibles, pero para la clase social media y alta se encontraban en el mercado español importaciones de pianos Broadwood y Collard & Collard, así como pianos y arpas parisinas de Erard y Pleyel, siempre a precios más elevados (Bordas Ibáñez 1999b, 759). Madrazo, por su parte, encargó la compra a Santiago de Masarnau, quien estaba en Londres.

Las estancias en el extranjero formaron parte de la biografía del músico. Entre 1825 y 1843 realizó tres viajes en los que alternó periodos en París y Londres, junto a visitas a España (Salas Villar 1997b, 203 – 211; y 2000, 324 – 325). Por ello, y en el periodo que aquí nos ocupa, la gestión de la compra del piano, al igual que la adquisición de partituras de piezas del momento, se lleva a cabo a través de consultas a los familiares

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

instalados en París, o a través del contacto con Vicente de Masarnau cuando su hermano Santiago se encuentra en Londres.

Las referencias a la compra, el proceso de gestión económica e incluso el traslado del instrumento aparece en las cartas de José de Madrazo, pero no observamos el modelo o la descripción detallada más allá de la indicación de que se trata de un piano inglés realizada por Federico de Madrazo, indicada a continuación. Masarnau, por su parte, adquirió en 1826 un piano de la casa Broadwood al inicio de su estancia en Londres (Salas Villar 2000, 324), por lo que podría haber optado por la misma marca para esta compra. El coste fue de ciento veintiocho libras esterlinas con dieciocho chelines remitidos a Masarnau, en una letra de pago a los Sres. Darthez en Londres, “para que me compre el Piano” (José de Madrazo. Carta a Federico de Madrazo, 8/VIII/1833, *Epistolario*, 25). Se encuentra información sobre el proceso de pago y traslado del instrumento en cartas desde el 5 de agosto al 30 de septiembre de 1833 (*Ibíd.*, cartas nos. 3, 4, 15, 17, 25, 28, 29, 32, y 53). De este modo, vemos que se registró la gestión de compra con cierta minuciosidad. José de Madrazo también detalló con precisión el embalaje adecuado para el instrumento y el transporte y contratación de un seguro conveniente, sin dejar de manifestar su confianza en el criterio del músico, del modo siguiente:

Como la estación de las lluvias se va acercando ya, le estimaré a Vm. que cuide de empaquetar bien dicho piano, cubriendo el cajón con tela encerada o embreada, esto es, debajo del embalaje que me figuro le pondrán de hierba para preservar el piano de los golpes que puede recibir tanto en las aduanas por la torpeza de los mozos y de los que pudiera recibir en el camino [...] Respecto al puerto de España a donde le haya de dirigir, lo dejo a la disposición de Vm. y a la ocasión de embarque que pueda presentarse, y creo sería conveniente asegurarle en esa capital del riesgo del mar, porque tengo entendido que no cuesta mucho, y por una friolera no nos debemos exponer a perderlo todo. En una palabra, lo dejo a la prudencia de Vm., seguro de que lo ha de considerar como cosa propia. (Carta a Santiago de Masarnau, 8/VIII/1833, Madrid, A.H.N., Diversos, Autógrafos, no. 714, Suárez 1994, 73 – 74)

José de Madrazo regaló el piano adquirido en Inglaterra a su hija Carlota en 1834. Federico de Madrazo incluyó esa compra entre las nuevas noticias a compartir con su amigo Valentín Carderera<sup>21</sup>, con un tono bromista: “Cuando V. llegue encontrará muchas

---

<sup>21</sup> Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796 – Madrid 1880). Pintor, arqueólogo, escritor y coleccionista. Discípulo de José de Madrazo, realizó su correspondiente estancia en Roma con el apoyo del duque de Villahermosa. Destaca su labor como retratista. Fue nombrado pintor honorario de cámara de Isabel II y académico de número de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, entre otras distinciones. Participó en la gestión del Museo de la Trinidad. Fue colaborador asiduo en publicaciones como *El Artista* y *El Liceo Artístico y Literario*, siendo autor de la primera biografía de Francisco de Goya, en 1835. (M. P. Carderera 2006, II, 628 – 629)

cosas nuevas tales como el piano inglés de Carlota que es macanifico [sic], Santiago Masarnau (que toca como un ángel) [...]”. (Madrid, 20 /IX/1834, *Epistolario II*, 975).

Años más tarde, en 1838, José de Madrazo señaló el cuidado necesario para los pianos de la familia. Al instalarse en su residencia de verano del Tívoli cercana al Retiro y al Museo del Prado (González López y Martí Ayxela 2016, 133), y para superar los rigores del calor madrileño, se trasladan los enseres y objetos familiares, entre los que se encuentran los pianos de su nuera Luisa Garreta (véase cap. I, subapart. 1.1) y de su hija Carlota, con intención de evitar el daño sufrido por el piano de la última un año atrás:

Se acaban de pasar el piano de Luisa y el de Carlota pues aunque no se toquen conviene que estén allí por ser una temperatura más fresca. El último sufrió mucho el año pasado por no haberle pasado, no pudiéndome imaginar de que [sic] el calor hubiese producido en él tal efecto y Cecilia que acaba de volver a casa me dice en este momento que le ha colocado en la pieza baja o sea en el estudio en que tu [sic] pintabas por ser la más fresca. (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 18/V/1839, *Epistolario*, 345)

En el inventario de bienes tras el fallecimiento de José de Madrazo en 1859 se registró un piano de palo santo de la firma española Gervais, así como dos pianos descritos del siguiente modo: “Piano de cola alemán de caoba y bronce de 6 octavas, autor, Scharz [Schwarz]. Piano piccolo de 6, 5 octavas palo santo, autor Gervais Hnos” (González López y Martí Ayxela 2016, 43 – 44). La fábrica de pianos Hermanos Gervais aparece registrada en la calle Farmacia en 1858 y como firma Carlos Gervais en 1861, y en el paseo de Luchana en 1862 (Anuario general del comercio 1862, 218 – 219 y 280).



Fig. 55. José de Madrazo y Agudo. *Dama al piano*, s.f, s.l., col. part.



## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

En la producción de José de Madrazo se encuentra el retrato de una intérprete bajo el título *Dama al piano* (s.f.). Se trata de una obra en la que se emplea la cercanía al instrumento y el roce al pasar las páginas de un libro de partituras sobre el atril como alusión convencional a la exhibición del conocimiento musical y la posesión de un objeto de valor. La partitura no permite dirimir la posibilidad de notación, si bien parece indicar que se trata de papel pautado, a través de unos rasgos no detallados pero eficaces. El instrumento está incluido de modo parcial, sin apenas más referencia que el atril. Sobre el piano, junto al atril y las partituras, una rosa a juego con la delicadeza del tocado de la mujer.

La destinataria del piano inglés, Carlota de Madrazo, fue retratada en 1832 a los diecinueve años por su hermano Federico, cuando el artista contaba diecisiete. Ambos hermanos se prestaron apoyo mutuo y mantuvieron estrecho contacto tanto en España como en París y a través de su correspondencia.



Fig. 56. José de Madrazo y Agudo. *Autorretrato*, ca. 1840, óleo sobre cartón, 73, 5 x 56 cm. Madrid, MNP, no. cat. P04470.

Fig. 57. Federico de Madrazo y Kuntz. *Carlota de Madrazo*, 1832, s.l., col. part.

Las referencias epistolares de Carlota de Madrazo son de interés tanto por la información que aportan como por su significación como documentos de la propia intérprete. En esta ocasión, nos encontramos ante correspondencia de autoría femenina, de la cual poseemos un volumen menor. Por ello, mientras la cuestión del piano importado es conocida a través de José y de Federico de Madrazo, a continuación recogemos el punto de vista referido a cuestiones musicales de una de las pianistas de la familia Madrazo, de manera por tanto directa. Conocemos sus estudios e intereses musicales a través de su correspondencia con su hermano Federico de Madrazo, incluida en los fondos del MNP digitalizados ya indicados y que constan en sus correspondientes referencias

bibliográficas. En ella, la pianista comenta que ha comenzado a tomar lecciones de canto de Ángel Inzenga<sup>22</sup>. Comparte su opinión sobre sus profesores de música y sobre la enseñanza que ha recibido hasta el momento:

Se me olvidaba en mi anterior decirte que había tomado a [Ángel] Inzenga para el canto, ya llevo una lección y esta noche me toca otra, a mí me parece bastante bueno y sobre todo, adonde [sic] no hay otra cosa es preciso contentarse con lo que haya. (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 5/IX/1833, *Cartas de José Madrazo, Carlota Madrazo y Luis Madrazo a Federico Madrazo*, Madrid, MNP, AMP, col. familia Madrazo, AP: 2, no. de expediente II)

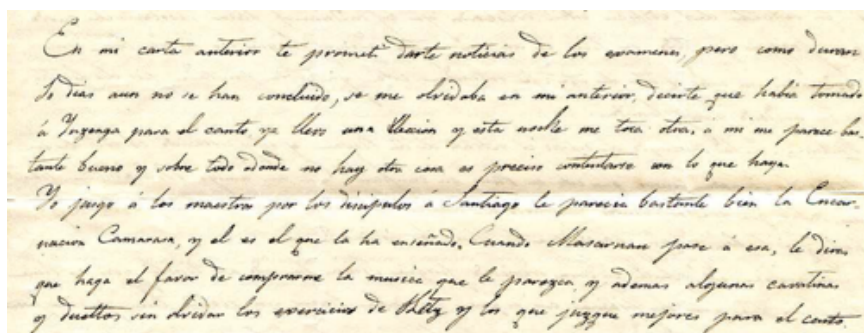


Fig. 58. Carlota de Madrazo y Kuntz. Carta a Federico de Madrazo (fragmento), (5/IX/1833).

Confía en la opinión de Santiago de Masarnau para la elección de su profesora de piano, quien fue alumna del músico, y así afirma: “yo juzgo a los maestros por los discípulos. A Santiago le parecía bastante bien la [sic] Encarnación Camarasa<sup>23</sup>, y él es el que la ha enseñado” (Carta a Federico de Madrazo, *Ibíd.*). También es Masarnau quien se ocupa de adquirir el repertorio a interpretar para la pianista y cantante, quien, por su parte, solicita que sea el músico quien le escoja las partituras de las piezas que considere oportunas, petición llevada a cabo a menudo a través de su hermano Federico: “Cuando Masarnau pase a esa [sic], le dices que haga el favor de comprarme la música que le parezca, y además algunas cavatinas y duettos sin olvidar los ejercicios de [Henri] Herz

<sup>22</sup> Ángel [Angelo] Inzenga (Italia, siglo XIX), miembro de la Real Capilla y maestro de canto del Conservatorio de Madrid. Su producción se centra en melodías para canto y piano (Sobrino 2000a, VI, 442). Formó parte de la junta directiva del Liceo Artístico y Literario junto a Ramón Carnicer y Pedro Albéniz (J. Subirá 1965, 40). Participó como director de canto en las veladas musicales aristocráticas, a menudo junto a Espín y Guillén al piano (Pedrell 1897, 566). Baltasar Saldoni describió a Inzenga como “excelente amigo” y “distinguido maestro” (Saldoni 1880, II, 144). Más adelante, su hijo José Inzenga dedicará una composición a Carlota de Madrazo y musicará un poema de Pedro de Madrazo (véase cap. II, subapart. 1.1).

<sup>23</sup> Encarnación Camarasa participó como cantante en conciertos celebrados en el palacio real en 1845 y 1846, en una habitual combinación de intérpretes profesionales y aficionados. Camarasa actuó junto a la condesa María de las Mercedes de Merlí y fue acompañada al piano por Francisco Valldemosa. (García Fernández 2011, 15 – 19, 29)

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

y los que juzgue mejores para el canto” (*Ibíd.*). Masarnau fue discípulo de Henri Herz (Nagore Ferrer 2015, 656), por lo que la elección de los ejercicios de este último resulta particularmente razonable. De este modo, se transmite un conocimiento técnico adquirido por su maestro a su alumna. Herz es el único compositor citado. Para el resto del encargo, Carlota de Madrazo escoge el tipo de piezas de modo amplio, simplemente indicando “cavatinas” y “duetos”, dejando a Masarnau el criterio de la elección concreta, tanto en técnica o dificultad como en autoría.



Eje. 7. Henri Herz. *24 Exercices et Préludes pour le Piano Forte dans tous les tons, majeurs, mineurs, dédiés à Monsieur J[ohann] N[epomuk] Hummel* (cubierta), op. 21, París, Richault, ca. 1830.

Carlota de Madrazo también pregunta a su hermano sobre los conciertos y representaciones a los que el pintor asiste en París, confiando siempre en el criterio de Masarnau:

De aquí en adelante ponme algunas posdatas para hablarme de música, hasta ahora no me has hablado más que de Robert le Diable [subrayado el original], pero yo quisiera que oyeras algo de instrumental; sin duda lo habrás dejado para cuando Santiago [de Masarnau] esté en París para hablar con más precisión, entonces espero que oirás a [Friedrich] Kalkbrenner, y a [Henri] Herz. (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 29/VIII/1833, *Carta de José Madrazo a Federico Madrazo por la que le pide que pinte al óleo al Barón Taylor y a Ingres*, Madrid, MNP, AMP, col. familia Madrazo, AP: 2, no. de exp. 9. <[https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=%3A\\*&start=7&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch\\_geographi cs&fv=Par%C3%ADs&fo=and&msstored\\_fld82=34960](https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=%3A*&start=7&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_geographi cs&fv=Par%C3%ADs&fo=and&msstored_fld82=34960)> (6/VI/2018)

*Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer fue estrenada en el Teatro de la Ópera de París en 1831. En el Teatro Real de Madrid se estrenó el 15/III/1853 (Turina Gómez

1997, 325). José de Madrazo comentó la impresión que la obra había causado a su hijo (véase cap. V, subapart. 1.1). Carlota, por su parte, parecía decantarse por la música instrumental, con interés por virtuosos intérpretes. Las referencias a figuras relevantes de escuelas de piano indican que está al tanto de lo que ocurre en París:

Esta mañana estaba con la boca abrida [sic] [subrayado en el original] esperando oír el nombre del director del Conservatorio, pero te contentaste con poner el destino nada más, y así no he podido dar con el nombre, aunque me figuro que son Kalkbrenner<sup>24</sup> o [Johann Peter] Pixis<sup>25</sup> porque también tocan más que Hertz [sic] [...] aunque me equivoque quiero alguna pieza compuesta por él”. (Carta a Federico de Madrazo, 16/IX/1833, en *Carta de José Madrazo a Federico Madrazo por la que le comenta la obra del pintor Poussin*, Madrid, MNP, AMP, col. familia Madrazo, AP: 2, no. exp. 14, 1)  
<[https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=pintor+poussin&start=0&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch\\_doctype&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and&msstored\\_fld82=34986](https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=pintor+poussin&start=0&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and&msstored_fld82=34986)> (1/VII/2018)

El acceso a artistas del que disfruta el pintor resulta envidiable para su hermana. Entre aquellos se encuentra el músico Dionisio Aguado, a quien Federico de Madrazo describe como “célebre guitarrista” (Carta a José de Madrazo, París, 8/IX/1838, *Epistolario I*, 546). En este sentido, Carlota comenta la fortuna de su hermano al participar este último de la vida musical en París:

Me alegro de que te diviertas tanto y que todos los jueves oigas los mejores músicos [sic] por que así cuando vuelvas me podras dar muchas noticias, yo tambien oigo las mejores aficionadas y los mejores músicos [sic] todos los sabados, pero te aseguro que si pudiera cambiar contigo lo aria [sic] con mucho gusto. (Carta a Federico de Madrazo por la que le habla de unos encargos que debe hacer en París, Madrid, 23/IX/1833, *Cartas de José Madrazo, Pedro Madrazo y Carlota Madrazo a Federico Madrazo*, Madrid, MNP, AMP, col. familia Madrazo, AP: 2, no. exp. 16, 1).  
<[https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=carlota+de+madrazo&start=1&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch\\_doctype&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and&msstored\\_fld82=34988](https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=carlota+de+madrazo&start=1&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and&msstored_fld82=34988)> (4/VII/2018)

<sup>24</sup> Frédéric [Friedrich Wilhelm Michael] Kalkbrenner (1785 – Enghien – les – Bains, 1849). Pianista, profesor y compositor francés de extracción alemana. Nacido en ruta entre Kassel y Berlín, se formó en el Conservatorio de París entre 1799 y 1801. Tras diversas giras, se instaló en Inglaterra en 1814. Acrecentada su reputación como pianista y extendida de modo internacional como virtuoso, mantuvo una provechosa relación financiera con la firma Pleyel. Su producción compositiva fue extensa, compuesta por obras orquestales y de cámara, con una preeminencia de obras para piano, entre las que destacan los métodos de enseñanza, como su *Méthode pour apprendre le piano – forte à l’aide du guide-mains*, op. 108 (1831). (Dekeyser 2001)

<sup>25</sup> Johann Peter Pixis (Mannheim, 1788 – Baden – Baden, 1874). Pianista, compositor y profesor, inició sus estudios con su padre, el organista y compositor Friedrich Wilhelm Pixis I, siendo discípulo de Johann Georg Albrechtsberger. Considerado un virtuoso, se instaló en París en 1824, ciudad en la que se publicaron la mayoría de sus producciones apoyadas en su celebridad como intérprete y profesor, tras una infructuosa carrera como operista en Viena. Sus giras de conciertos fueron exitosas, compartiendo actuaciones con su hermano, el violinista y compositor Friedrich Wilhelm Pixis II, así como una gira por Inglaterra con Henriette Sontag. Apoyó la carrera de su hija adoptiva, Francilla Pixis [Franziska Helma Göhringer], discípula de Sontag, así como a su sobrino, el violinista Theodor Pixis. (Jones; Schiwietz; y Lindeman. 2001)

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

También José de Madrazo recomendaría la compra de partituras para su hija, especificando que fueran piezas de calidad, siempre bajo la supervisión de Masarnau: “No dejes de traer algunas sonatas buenas para Carlota, pero que sean escogidas por el amigo Dn. Santiago” (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 10/X/1833, *Epistolario*, 60). Asimismo, en sus cartas se localizan referencias a las interpretaciones de su hija. En ellas opina sobre cuestiones como la escasa calidad del piano en el hogar del escritor Antonio Arnao, mientras sigue esperando el instrumento encargado por él mismo: “El sábado por la noche tocó Carlota en casa de [Antonio] Arnau una pieza con acompañamiento de violín con Escudero que salió bastante bien a pesar de que el piano no es bueno” (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 23/IX/1833, 15). La referencia correspondería al violinista Pedro Escudero, miembro del entorno de los Madrazo, y quien fue retratado por Federico de Madrazo en 1834 (véase cap. II, subapart. 3.3).

Además del interés de Carlota de Madrazo por la música, debe tenerse en cuenta la habitual relación de la familia con el entorno artístico francés, tanto al viajar a París como al mantener contactos en España con quienes visitan el país. Así, Carlota de Madrazo no duda en solicitar partituras a Santiago de Masarnau a través de su hermano. Su constancia en la petición de piezas indica que se trata de una intérprete interesada en mantenerse informada de las novedades musicales y de aquellas piezas y aquellos métodos de enseñanza de mayor relevancia. También opina sobre su propia preparación musical y sobre sus profesores. Su aprendizaje no parece un simple adorno a exhibir en las reuniones, si bien estas se suceden en apariencia de modo habitual. Esta habilidad musical es un sello asignado de modo preferente a aquellas intérpretes que, sin intención de adentrarse en un ámbito profesional que se encuentra vedado, por impensable en su esfera familiar y entorno social, sí poseen un cuidado y esfuerzo en su estudio y constancia en su práctica.

Debido a este interés por obtener información sobre las noticias musicales parisinas, y por recibir obras, también pone cuidado en resaltar las ocasiones en las que no solicita más música a su hermano: “En ésta no te hago ningún encarguillo de música ni de ninguna otra cosa para que no digas que te escribo por el interés como dice Juanito [subrayado el original]” (Carta a Federico de Madrazo por la que le habla de unos encargos que debe hacer en París, Madrid, 23/IX/1833, MNP, AMP, AP: 2, no. exp. 16, 1). La referencia a “Juanito” correspondería a su hermano Juan, quien tenía entonces cuatro años.

Por su parte, en la correspondencia de Pedro de Madrazo<sup>26</sup>, violinista aficionado, con su hermano Federico, el primero informa de la interpretación de piezas de Masarnau en una velada junto a Carlota de Madrazo. Tal y como él mismo indica, al parecer superaron en calidad a cierta intérprete no identificada, quien, en su opinión “se empeña en cantar y no tiene voz”. Pedro de Madrazo, por su parte, afirma haber tenido éxito en su interpretación a dúo de “la pieza que me dedicó Santiago Masarnau, e hicimos furor” (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 29/VIII/1833, en *Carta de José Madrazo a Federico Madrazo por la que le pide que pinte al óleo al Barón Taylor y a Ingres*, 2). La obra referida es *Variaciones para piano y violín sobre un tema de la ópera “I Capuletti ed I Montecchi” del maestro Bellini para violín con acompañamiento de piano — forte*, op. 14, (Madrid, 1831), única variación de Masarnau compuesta para dúo (Salas Villar 1997b, 216). La obra *I Capuletti ed i Montecchi* de Bellini se estrenó en Madrid el 18/VI/1832 bajo la dirección de Carnicer (Lafourcade Señoret 2009, 158), por lo que se trata de una producción musical de actualidad. Fue interpretada por Jesús de Monasterio en el Liceo de Madrid (29/III/1845) cuando el violinista contaba nueve años (García Velasco 2000, 665). Años más tarde, en 1871, Monasterio sería retratado por Federico de Madrazo, con quien mantendría relación (véase cap. II, subapart. 3.2).

La llegada del piano inglés ya mencionado hizo que Carlota de Madrazo precisara sus peticiones de obras a París. De este modo, nos encontramos ante una referencia concreta a una pieza musical con la que procuraría conseguir un programa a la altura: “pues cuando me llegue el piano nuevo quiero estrenarle con una pieza hermosa”. Para tal ocasión, no resulta sorprendente que desee estar al día con el repertorio de su consejero musical: “no dejes de decir a Masarnau si mientras en Londres ha compuesto alguna pieza”. Esta al tanto de su producción, pues no duda en preguntar “si ha publicado el Esplin [sic] pues tengo muchas ganas de tocarla con mi amiga” (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 23/IX/1833, MNP, AMP, col. familia Madrazo, AP: 2, no. exp. 16, 1). Así, conoce el proceso de creación de una obra que fue apreciada por Frédéric Chopin e interpretada por Felix Mendelssohn (Quadrado 1905, 311). Se trata de *La melancolía*.

---

<sup>26</sup> Pedro de Madrazo (Roma, 1816 – Madrid, 1898). Escritor, erudito y académico. Fundador de la revista *El Artista* con su hermano Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa. Instalado en París durante los años 30, mantuvo relación con autores como Alexandre Dumas o Victor Hugo. Junto a su labor como jurista en el Consejo de Estado, destacan sus estudios del patrimonio monumental. Colaboró en numerosas publicaciones como *Semanario Pintoresco Español* o *La Ilustración Española y Americana*. (Portús Pérez 2006, IV, 1440 – 1442). Fue el primer director del Museo de Arte Moderno. Entre su abundante producción, destaca el Catálogo del Real Museo de Pintura y Escultura de 1843. (Gutiérrez Márquez 2018, 274 – 278)

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

*The Spleen: nocturno pattetico para Piano — Forte á quatro manos*, publicada ese mismo año de 1833<sup>27</sup>.



Eje. 8. Santiago de Masarnau Fernández. *La melancolía. The Spleen: notturno pattetico para Piano — Forte á quatro manos* (cubierta), op. 15, Madrid, Carrafa, 1862.

Pedro de Madrazo describe *The Spleen* en la sección “Galería de ingenios contemporáneos” en *El Artista* en 1836. Sitúa la obra en la segunda etapa como creador de Masarnau, al instalarse el compositor en Inglaterra a los diecinueve años, ciudad en la que permaneció entre 1826 y 1829. Durante su estancia londinense tuvo trato con músicos como Hummel, Cramer y Moscheles, y con su profesor Schlesinger (Salas Villar 2000, 325; y Nagore Ferrer 2013, 258).

La visión arrebatada y llena de tópicos romantizados en el texto de Madrazo asigna a la pieza valores extramusicales, convirtiéndola en la expresión premonitoria de la biografía del compositor:

En su tendencia lúgubre, elegante, apasionada, escribía sin saberlo el presentimiento de lo que había de sufrir vuelto a su patria. El *Spleen* es a nuestro parecer la más profunda de dichas obras: es la creencia prosternada bajo el peso del padecimiento. (P. Madrazo 1836, 134)

El tema inicial en sucesión de grados conjuntos aparece reelaborado a lo largo del movimiento, realizando cambio de registro o bien doblando las voces, entre otros

<sup>27</sup> Mi selección editada de los fragmentos aquí incluidos se basa en el siguiente ejemplar: Santiago de Masarnau. *La melancolía. The Spleen: nocturno pàttetico para Piano-Forte á quatro manos*, op. 15, Madrid, Carrafa, 1862. Madrid, BNE, BDH, no. cat. MP/310/24. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108368&page=1>> (26/IX/2018).

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

recursos. Madrazo se concentra en la expresividad de la obra, procurando una visión trascendente, si bien no asigna ningún tipo de referencia analítica de carácter técnico. Así, la pieza comienza con la “elegancia” oscura que contrastaría a continuación con el “brillo” de los recuerdos expresados en la pieza. Describe la obra como la exposición no solamente de la carrera de Masarnau hasta el momento, sino como una previsión del futuro del músico. El empleo del término “lúgubre” no es casual, ya que el primer movimiento de la pieza incluye ese término en su indicación de Tempo, *Adagio lúgubre*, frente al *Andantino mesto* del segundo movimiento.



Eje. 9. Santiago de Masarnau Fernández. *La melancolía. The Spleen: notturno pattetico para Piano — Forte á quatro manos*, I, Adagio lúgubre, “Secondo” y “Primo” (cc. 16 – 24).

Madrazo continúa con su apasionada descripción. De este modo, los contrastes habituales en tempo y dinámica aparecen convertidos en “fuego” frente a la lánguida expresión inicial de la pieza:

Cuando sus notas cantan y no se plañen, cuando su melodía se lanza, digámoslo así, alegre y llena de fuego fuera de aquella atmósfera de languidez y armonía, entonces a aquella brillantez, hija para muchos de la necesidad de un claro oscuro, va unido todo el sentimiento del recuerdo pero modificado por la virtud. (P. Madrazo 1836, 134)



## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR



Eje. 10. Santiago de Masarnau Fernández. *La melancolía. The Spleen*, I, Adagio lúgubre, “Secondo” y “Primo” (cc. 41 – 53).

Madrazo señala cómo su relación de confianza permite acceder a una producción aún no conocida en el mercado musical, “pero de cuyas bellezas la amistad nos ha proporcionado el disfrutar [...]” (P. Madrazo 1836, III, 134). Si Pedro de Madrazo describe con caracteres romantizados la pieza de Masarnau, su hermano Federico realiza un retrato del compositor que prologa el texto citado. Así, la relación entre los colaboradores, y también amigos, en *El Artista*, se extiende a distintos ámbitos.



Fig. 59. Federico de Madrazo y Kuntz. “D. Santiago de Masarnau”, *El Artista*, 1/VII/1836. Madrid, BNE, 1889-917X.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Entre los miembros de la saga de los Madrazo se encontraba el escritor Eugenio de Ochoa (1815 – 1872) tras su matrimonio con Carlota de Madrazo en 1835 (González López y Martí Ayxela 2016, 396). Ochoa fue fundador junto a Federico de Madrazo de la revista *El Artista*, en la que participarían José y Pedro de Madrazo y Santiago de Masarnau. Por su parte, Federico de Madrazo realizó el retrato de su amigo, familiar y colaborador. Fue reproducido a través del grabado realizado por Domingo Martínez Aparicio<sup>28</sup>. Aparece en él con mirada serena, una mano en la levita y unos anteojos. La imagen se encuentra firmada por el retratado. Como hemos comentado, Ochoa y Masarnau colaboraron en la obra *Pobre María!* publicada en la mencionada revista.



Fig. 60. Federico de Madrazo y Kuntz (dibujo), Domingo Martínez Aparicio (grabado). *Retrato de Eugenio de Ochoa*, 1857, estampa, 182 x 247 mm. Madrid, BNE, BDH, col. Valentín Carderera.

El hogar de Carlota de Madrazo y Eugenio de Ochoa también fue lugar de encuentro de numerosos artistas españoles. El escritor y periodista Antonio María Segovia recuerda esa sociabilidad, de la que disfrutaron Donoso Cortés, Bravo Murillo y Patricio de la Escosura, entre otros. Lo indica del modo siguiente:

Todos nos veíamos diariamente en casa de Ochoa, y pasábamos en ella ratos deliciosos á favor de la amabilidad de sus dueños. Allí concurrían nombres notabilísimos [...] alternábamos con varios literatos y artistas compatriotas allí establecidos, ó que iban y venían [sic] de la capital de España á la de Francia. Ochoa fue para todos un guía [...] un introductor de la sociedad, un protector benévolo. (A. M. Segovia 1872, 447)

---

<sup>28</sup> Domingo Martínez Aparicio [Aparici] (1822 – 1898), grabador. Se formó en la RABASF, donde fue profesor de grabado en acero desde 1855. Anteriormente, fue pensionado en 1848, viajando a París. (Casado Cimiano 2006, 111 – 112)

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

Compartían las veladas celebradas en el hogar de Carlota de Madrazo y Eugenio de Ochoa, instalados en París desde 1836 hasta 1845, y de nuevo a partir de 1856. Allí coincidía la sociedad nacional e internacional y la colonia española (R. Sánchez García 2016, 15, 30 – 31). Un número significativo de relaciones con artistas y figuras destacadas fueron establecidas con el apoyo de la rama de la familia Madrazo – Ochoa, como el barón Taylor, Adrien Dauzats, Théophile Gautier y tantos otros mencionados en la presente investigación. Algunos de ellos mantuvieron relación con la familia Madrazo en París y Roma, así como durante sus visitas a España (véase cap. VI, apart. 1).

Las recepciones en el hogar parisino del matrimonio también fueron reseñadas en prensa. Así, el concierto ofrecido por el pianista francés Alexandre Gorla<sup>29</sup> aparece descrito en *La Época*, destacando en su crónica (11/IV/1859) el hecho de que habría que esperar para escuchar de nuevo al intérprete. Los respectivos invitados de la condesa de Montijo y de Eugenio de Ochoa son los privilegiados asistentes:

El primer concierto del célebre pianista Gorla no tendrá lugar hasta la próxima Pascua, porque antes de presentarse al público va a ser recibido por SS. MM.

El distinguido artista ha ejecutado ya algunas de sus brillantes composiciones en los salones de la condesa de Montijo y de D. Eugenio de Ochoa, y ha encontrado en todas partes los aplausos y la admiración que merece su genio. (*La Época*, “Noticias generales”, 11/IV/1859, 4)

En las reseñas sobre las veladas sociales en los salones se incluía en ocasiones la costumbre de recibir un determinado día de la semana, fórmula habitual en los hogares burgueses y aristocráticos (Rubio 2014, 44 – 48). Como ejemplo, en *La Correspondencia de España* (5/I/1861) aparecen registrados los encuentros musicales en su hogar, del modo siguiente:

En casa del Sr. D. Eugenio de Ochoa, en París, se reúnen [sic] los martes muchos españoles á oír cantar y tocar y recitar versos. La simpática y apreciable hija del señor Ochoa, que posee una linda voz de contralto, luce su talento músico. (“Salones, espectáculos”, *La Correspondencia de España*, 5/I/1861, 3)

Carlota de Madrazo y Eugenio de Ochoa tuvieron diez hijos. En 1861 habían fallecido sus hijas Cecilia y Josefa (Randolph 1966, 109 – 110). Por tanto, la cantante descrita como “la simpática y apreciable hija” podría ser la mencionada Ángela de Madrazo (véase cap. I, subapart. 1.3), o bien su hermana Eugenia (González López y

---

<sup>29</sup> Alexandre-Édouard Gorla (París, 1825 – 1860), pianista y compositor. Su catálogo comprende más de cien piezas para piano como fantasías, caprichos o nocturnos, entre otras. Virtuoso intérprete, fue alumno de Joseph Zimmerman en el Conservatorio de París. (Fétis 1869, 60)

Martí Ayxela 2016, 396). Más adelante, en 1866, fue de nuevo noticia una velada, en esta ocasión destinada a la presentación de la pianista precoz y compositora Teresa Carreño<sup>30</sup>:

El miércoles, según dice un periódico, se presentó por primera vez ante la sociedad madrileña en los salones del Sr. Ochoa, la célebre pianista Teresita Carreño, que solo tiene trece años de edad y ha recorrido todas las principales ciudades de América, y últimamente la de París, causando en todas partes un verdadero asombro por su extraordinaria [sic] ejecución y el esquisito [sic] gusto de su estilo. (“Pianista”, *La España*, 17/XI/1866, 3)

La adquisición de instrumentos y partituras, el interés por las actividades culturales relacionadas con la música y la participación en ciertas veladas musicales formaron parte de la vida cotidiana de la saga Madrazo. La compra de un piano para una de las hijas de José de Madrazo es ejemplo de ello, a lo que se añaden las alusiones a la música en el hogar, así como la curiosidad manifestada hacia otros músicos destacados, nacionales y extranjeros. Este hábito se vio favorecido por la relación con músicos profesionales, quienes ayudaron a desarrollar su conocimiento. El muy cercano Santiago de Masarnau fue el principal compositor e intérprete relacionado con la familia, a quien se unirían músicos como Ángel Inzenga. Avanzando el tiempo, también formaría parte del entorno de los Madrazo su hijo José Inzenga, entre otros. El intercambio social y la práctica musical continuarían siendo parte de la vida de la familia Madrazo a lo largo de las siguientes décadas.

### **2.3. El violín de Pedro de Madrazo: “Dirás a Santiago que me escoja a su gusto”**

Pedro de Madrazo mantuvo una estrecha relación con Santiago de Masarnau, con quien colaboró y quien fue, sin duda, su consejero en materia musical. Al igual que otros miembros de la familia, en ocasiones solicitó su guía a través de su hermano Federico, quien, como hemos visto, mantuvo trato frecuente con los hermanos Masarnau durante sus respectivas estancias en París.

---

<sup>30</sup> Teresa Carreño (Caracas, 1854 – Nueva York, 1917). Compositora, pianista, directora de orquesta, cantante, empresaria artística y profesora venezolana. Nieta del músico Cayetano Carreño, inició sus estudios musicales con su padre, el diplomático, músico y pedagogo Manuel Carreño. A los ocho años inicia su carrera internacional como concertista de piano, siendo elogiada por artistas como Rossini, Liszt y Gounod. Su catálogo para piano se centra en el género de salón, en ocasiones de carácter virtuosístico. Compuso piezas de cámara como *Cuarteto de Cuerda en Si menor* (1896) y obras de inspiración nacionalista como *Himno a Bolívar* para tenor, coro mixto y orquesta. Una de sus piezas más populares fue el vals *Teresita* (1896) dedicado a su hija Teresita Carreño – Tagliapietra. (Fernández Sinde 2009, 83 – 84)

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

De este modo, y siguiendo la costumbre de aunar mensajes y escrituras en un envío epistolar conjunto, Pedro de Madrazo escribe tras hacer lo propio su padre José de Madrazo en la mencionada misiva del 5/VIII/1833 (véase cap. I, subpart. 2.2). En ella, el primero encarga a su hermano que transmita un mensaje al músico: “Dirás a Masarnau que no compre cuando vuelva [de Londres] el método para violín del Conservatorio de París” puesto que “me ha dicho [Ventura] Siguert que no me servirá de nada” (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 5/VIII/1833, *Correspondencia familiar de José de Madrazo*, MNP, AMP, 2). Madrazo hace referencia al violinista Ventura Siguert y Baamonde (Saldoni 1880, II, 538). De este modo, a la ya mencionada interpretación pianística se une el aprendizaje de violín.

En su correspondencia, Pedro de Madrazo manifiesta su curiosidad por virtuosos violinistas, instando a su hermano a comentarle su interpretación. En primer lugar, menciona a Paganini:

Si llegas a oír a Paganini<sup>31</sup> me dirás algunos pormenores según lo que tú oigas y te digan y debes procurar hacerlo porque según se dice debe gustar extraordinariamente a los inteligentes y dejar con la boca abierta [sic] a los que no lo son por las diabluras que en su instrumento hace. (Pedro de Madrazo. Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 29/VIII/1833, 1)

No era el único intérprete a quien Pedro de Madrazo le aconseja escuchar, pues incluye en sus recomendaciones a Charles Philippe Lafont<sup>32</sup>, quien colaboró con Henri Herz, maestro de Santiago de Masarnau: “También debes oír a Lafont pues según se dice toca con más gusto que el anterior pero no ejecuta tanto” (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 5/VIII/1833, 2).

---

<sup>31</sup> Niccolò Paganini (Génova, 1782 – Niza, 1840). Violinista y compositor. Inició su aprendizaje con su padre, Antonio Paganini, músico aficionado. Tras abandonar su puesto en la corte de Lucca en 1810, desarrolló una carrera como intérprete independiente con constantes giras en Italia (1810 – 1824; 1825 – 1827), Austria (1828) y Alemania (1829 – 1830), así como Francia y Gran Bretaña (1833 – 1834). Sus conciertos ajenos a la ortodoxia fueron motivo de controversia, si bien alcanzó una muy destacada relevancia internacional como virtuoso intérprete. Compuso un catálogo extenso en el género camerístico. Destacan numerosas piezas para violín y orquesta, así como para guitarra. (Neill, y Borgir 2001, XVIII, 887 – 895)

<sup>32</sup> Charles Philippe Lafont (París, 1781 – Tarbes, Francia, 1839). Violinista y compositor. De talento precoz, comenzó su carrera a los once años con una gira por Alemania. Formado con Rodolphe Kreutzer en París, sus giras internacionales le procuraron éxito como virtuoso representante de la escuela francesa de interpretación. Colaboró con pianistas y compositores como Friedrich Kalkbrenner, Henri Herz e Ignaz Moscheles. Su catálogo de obras incluye siete conciertos para violín y una abundante producción de fantasías y *airs variés*, así como más de doscientas baladas. (Schwarz 2001, XIV, 111)



Fig. 61. Federico de Madrazo y Kuntz. *Pedro de Madrazo y Kuntz*, 1842, óleo sobre lienzo, 97 x 75, 3 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America, no. cat. A1783.

Si su hermana Carlota solicitaba las últimas obras de Masarnau, también Pedro de Madrazo hacía sus peticiones, centradas en las piezas para violín, haciendo referencia al criterio de Masarnau, práctica habitual en la familia Madrazo, como vemos. En esta ocasión, desea “unas variaciones de piano y violín (además de aquel papelito) titulado air varié [...] 6me. de Bériot [subrayado el original]” (Carta a Federico de Madrazo, 16/IX/1833, en *Carta de José Madrazo a Federico Madrazo por la que le comenta la obra del pintor Poussin*, 2). Solicita de este modo una pieza precisa. A esta petición concreta de la producción de Charles — Auguste de Bériot<sup>33</sup> se une una vez más la confianza absoluta en el criterio de Masarnau:

Dirás a Santiago [de Masarnau] que me escoja a su gusto una bonita pieza de violín. Si acaso Santiago está en París le dirás de mi parte que reciba mis recuerdos, pues yo me acuerdo de él a pesar de que él no se acuerda de mí, puesto que en la carta no me da expresiones. Se las darás igualmente a mi amigo Vicente [de Masarnau] y tú no dudes del amor que te tiene tu hermano. (*Ibíd.*)

---

<sup>33</sup> Charles-Auguste de Bériot (Lovaina, 1802 – Bruselas, 1870). Violinista y compositor. Estudió en París con Pierre Baillot, si bien no apreciaba la disciplina académica convencional. Concertista internacional exitoso, formaría pareja artística con María Malibrán desde 1829 hasta el fallecimiento de la cantante en 1836. Bériot llevó a cabo giras por Austria, Italia y Rusia. Fue profesor del Conservatorio de Bruselas desde 1843 hasta 1852. Su conocimiento de la escuela de interpretación francesa se combina con su ruptura de las normas, liderando la escuela franco – belga, influenciado por la interpretación de Niccolò Paganini. Sus composiciones (conciertos, fantasías, *air variés* y estudios, entre otros) fueron populares en su época, siendo hoy repertorio de estudio, a las que se añaden sus métodos de enseñanza de violín. (Schwarz 2001, III, 358 – 359)

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

Como vemos, la relación con los hermanos Masarnau era de confianza, propia de un entorno íntimo de relaciones personales de afecto. A su vez, Madrazo señala su conocimiento de la producción y actividad de violinistas destacados y de popularidad reconocida.

La pieza de Bériot, *Sixième air varié pour le violon avec accompagnement d'orchestre ou piano*<sup>34</sup>, pertenece a una tipología frecuente, la producción de variaciones. Tras el tema, un motivo de carácter lírico y *cantabile grazioso* al estilo de una sencilla danza, Bériot presenta cinco variaciones y coda. Las variaciones permiten un lucimiento técnico, unido a una profundización en las posibilidades temáticas. La pieza posee una dificultad que asignaría a Pedro de Madrazo, cuanto menos en intención, un nivel técnico ajeno al de un simple principiante. Con todo, debe tenerse presente que el encargo de obras no permite presumir el conocimiento o dominio de la dificultad técnica o expresiva de quien, como en el caso que nos ocupa, desea adquirir la pieza.

The image displays two musical-related elements. On the left is the cover of a music manuscript titled 'AIR VARIÉ Pour le Violon' by 'C. DE BÉRIOT'. The cover is aged and features decorative typography. On the right is a musical score for Violon (Violin), titled '6me. Air varié, op. 12'. The score includes the text 'Revu et doigté par A. Pollitzer' and 'Thème Ch. de Bériot'. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood 'grazioso'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It shows the first system of the theme, with measures 1 through 16. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'dolce' and 'f'.

Eje. 11. Charles — Auguste de Bériot. Cubierta de *Sixième air varié pour le violon avec accompagnement d'orchestre ou piano*, op. 12, I, 1835?

Eje. 12. Charles — Auguste de Bériot. “Tema”, *Sixième Air Varié pour violon et piano* (cc.1 – 22).

Arpeggios, trinos, dobles cuerdas y repeticiones rítmicas en semifusas son recursos empleados como parte de una interpretación efectista. A ella se une una diversidad de carácter en las variaciones que alcanza un *Allegro con fuoco* en la quinta variación. El planteamiento procura de este modo el empleo de técnicas diversas, propias de la forma empleada.

<sup>34</sup> La transcripción de los fragmentos para violín de la presente obra de Bériot se basa en la siguiente edición: Charles-Auguste de Bériot. *6me. Air Varié pour violon avec accompagnement d'orchestre ou piano*, op. 12, 2 vols., revue et doigtées par A. Pollitzer, s.f., Bruselas, Schott Frères, París, Editions Schott, impreso en Alemania.

**6me. Air varié, op. 12**  
Variations et Coda

Revu et doigté par A. Pollitzer Ch. de Bériot

**1er. Var. Moderato**  
p *espressivo*  
f *dim.*

**2me. Var. Moderato**  
rinculato du talon  
de la pointe du talon

**3me. Var.**  
f *fz fz*

**4me. Var. Maestoso grandioso**  
III

**5me. Var. Allegro con fuoco**  
f *du milieu*

**Coda Più lento**  
dolce  
con *espress.*

Eje. 13. Charles — Auguste de Bériot. *Sixième Air Varié pour violon et piano*, “Variaciones y Coda” (fragmentos).

La confianza entre los Madrazo y los Masarnau no se centró solo en el ámbito musical. La relación fue particularmente estrecha entre el compositor y Pedro de Madrazo. Ambos colaboraron en proyectos como la publicación de piezas musicales destinadas a la Escuela Especial de Música en el Colegio Preparatorio creado por Vicente de Masarnau, situado en el número 26 de la calle Alcalá, en el que Santiago de Masarnau era responsable de la enseñanza musical (P. d. Madrazo 1845). Al colegio de Vicente de Masarnau asistió Juan de Madrazo, undécimo y último hijo de José de Madrazo e Isabel Kuntz (V. d. Masarnau 1842). Pedro de Madrazo se ocupó de adaptar los textos, los cuales



## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

fueron publicados con el título *Oraciones del alemán y versificadas por D. S. Masarnau y D. P. Madrazo*. Aparecen reseñados en la publicación *La Zarzuela* (25/XI/1856), del modo siguiente:

Para realizar su idea de recopilar los más preciosos cánticos religiosos que se entonan en los templos católicos de Alemania, ha sido secundado el señor don Santiago Masarnau por el aventajado poeta y escritor don Pedro Madrazo que ha llevado a la cima el ímprobo trabajo de ir ajustando una por una todas las frases musicales a la versificación española [...]”. (*La Zarzuela*, 25/XI/1856, 30)

En la misma publicación (3/III/1856) se encuentra anunciada la difusión de la obra, del siguiente modo:

### ANUNCIOS

*Oraciones puestas en música por varios compositores alemanes*; traducidas del alemán y versificadas por don Santiago Masarnau y don Pedro Madrazo, con aprobación de la autoridad eclesiástica. Un tomo en 8. marca mayor, 60 rs. Madrid, librería de Poupart, plazuela de Pontejos. (“Anuncios”, *La Zarzuela*, 3/III/1856)



Fig. 62. Pedro de Madrazo y Kuntz. Portada de *Cánticos y salmos de varios compositores alemanes que se ejecutan en la Escuela Especial de Música del colegio preparatorio de D. Vicente de Masarnau por Pedro de Madrazo*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Mateis Muñoz, 1845.

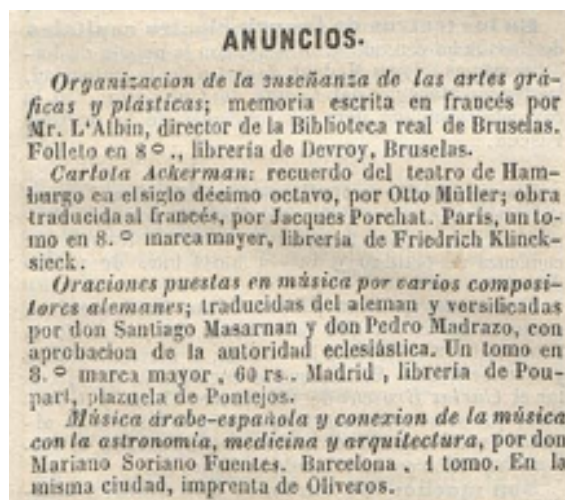


Fig. 63. Anuncio: “Oraciones puestas en música por varios compositores alemanes”, *La Zarzuela*, 3/III/1856, año I, no. 5, 40.

Masarnau también fue colaborador muy activo en la revista *El Artista*. En ella se ocupó de la crítica musical (Rodríguez Gutiérrez 2011). Pedro de Madrazo le describe en

la mencionada publicación, en la sección “Galería de Ingenios Contemporáneos” (1/VII/1836), como “buen músico” y “artista”, añadiendo la importancia de su amistad:

Sobre la brillantez de su estilo en la ejecución nada diremos. Masarnau es más conocido como tocador que como compositor, y son públicos y frecuentes los hechos que colocan su nombre entre los primeros pianistas de la Europa. (P. Madrazo. “D. Santiago de Masarnau”, *El Artista*, 1/VII/1836)

También en la mencionada revista aparecen difundidas sus colaboraciones en la edición de métodos de enseñanza pianística. Un ejemplo se encuentra en el anuncio en el que se destaca la traducción “libre del inglés” de Masarnau del Método de piano de Hummel.

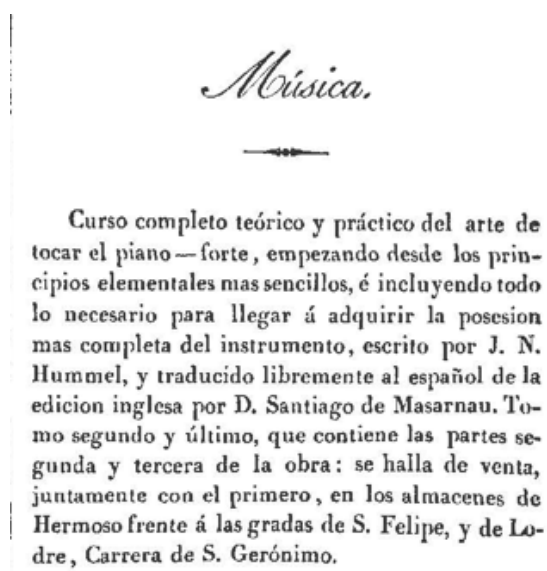


Fig. 64. Música: “Publicación del Método de J. N. Hummel traducido por Santiago de Masarnau”, *El Artista*, 1835.

Santiago de Masarnau se convirtió en miembro activo de la Conferencia de San Vicente de Paúl, la cual conoció en París en 1839. En la fundación de las Conferencias de San Vicente en Madrid tuvo un papel decisivo, priorizando su labor en el ámbito religioso frente a la música (Salas Villar 1997b, 212)<sup>35</sup>. A su vez, en ella ingresó su discípulo y amigo Pedro de Madrazo (Quadrado 1905, 119, 167 – 168). Madrazo, por su parte, expuso su concepción religiosa en *Manual de moral cristiana* (P. Madrazo 1857).

<sup>35</sup> Sobre la participación de Santiago de Masarnau en las Conferencias de Paúl, véase el texto del Conde de Salazar y Souleret. (1910, 878 – 881)

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

De este modo, la comunicación entre ambos abarca diversos ámbitos de pensamiento y opinión. Situación similar encontramos en la amistad entre Santiago de Masarnau y el crítico José María Esperanza Solá. La influencia de Masarnau contribuyó a la decisión de Solá de formar parte de la Sociedad de San Vicente de Paúl, en la que sería nombrado vicepresidente (Sancho García 2015, 119).

El sentido de colaboración social favorecía el desarrollo de una conexión entre Pedro de Madrazo y Masarnau en el ámbito de la práctica religiosa. Por su parte, el señalado interés de Federico de Madrazo por el ideario estético de los nazarenos alemanes entronca con una espiritualidad compartida por distintos miembros de la familia. Esta idiosincrasia religiosa se encuentra de este modo conectada con una acentuada visión romántica de la música, asentada a su vez en el conocimiento de las corrientes estéticas europeas. Así, unos jóvenes Pedro y Federico de Madrazo, junto a Santiago de Masarnau y Eugenio de Ochoa formaron en la década de 1830 una conjunción de ideas renovadoras en sus respectivas colaboraciones en *El Artista* y, al mismo tiempo, establecieron y mantuvieron a lo largo del tiempo relaciones profesionales, prácticas religiosas e influencias mutuas forjadas en espacios de creación y socialización compartidos.

### 3. “No encuentran que mi casa esté muy lejos”: visitas, veladas y música

Cecilia de Madrazo y Mariano Fortuny contrajeron matrimonio en 1867 (véase cap. I, subapart. 1.2). Instalados en Roma, Cecilia interpretaba música en las veladas organizadas en la casa matrimonial en la ciudad (Madrazo López de Calle 1989, 20). No fue la única esposa de pintor que amenizó las reuniones en los estudios y salones, puesto que también interpretaban al piano Elvira Pomar, esposa de Tomás Moragas Torras, y cantaban Adelaida del Moral, esposa de Joaquín Agrasot, María Terán, esposa de Bernardo Ferrándiz, y la esposa de Martín Rico, Louise Priet (González López y Martí Ayxela 1987, 26 — 27). Las interpretaciones en los salones eran muestra de la formación recibida, al exhibir ese conocimiento o habilidad. Adelaida del Moral fue retratada por Fortuny con elementos orientalistas al gusto de la época.



Fig. 65. Mariano Fortuny y Marsal. *Adelaida del Moral, esposa de Agrasot*, 1874, acuarela, 35 x 24,5 cm. Barcelona, col. part.

El barón Charles Davillier<sup>36</sup>, amigo y biógrafo de Mariano Fortuny, señaló el interés del pintor por la música, del siguiente modo: “Fortuny tenía un gusto muy vivo y muy puro por la música: Mozart y Beethoven eran los maestros que él más admiraba”<sup>37</sup>. En Roma, Fortuny mantuvo la costumbre de asistir a conciertos. Asimismo, en su hogar la música fue práctica habitual en las reuniones familiares y con amigos. La importancia de las reuniones sociales no debe ser minimizada. En ellas, en un ambiente grato y refinado, se establecen acuerdos con respecto a las obras a realizar o a las ya finalizadas, siendo un factor en el desarrollo de una carrera. La socialización llevada a cabo en las reuniones celebradas en los salones y estudios, las veladas musicales compartidas y, en definitiva, las relaciones establecidas en esos espacios permiten un conocimiento del artista y de su obra que puede favorecer, de un modo difícil de calibrar con exactitud pero no por ello inexistente, el desarrollo profesional. Se trata de lo que Federico de Madrazo denominaba “visitas convenientes”. La participación activa en la vida social forma parte del ejercicio de una carrera, tal y como recomiendan José y Federico de Madrazo a sus hijos y personas de confianza. Ambos incluyen con mucha frecuencia en sus epistolarios

---

<sup>36</sup> El barón Jean Charles Davillier (París, 1823 – 1883) fue coleccionista de arte. En colaboración con el artista Gustave Doré, publicó sus impresiones sobre su estancia en España en 1862 (Davilliers y Doré 1984). En su hogar parisino en la calle Pigalle invitaba a la tertulia de los lunes a artistas españoles como Martín Rico, Raimundo y Ricardo de Madrazo y Mariano Fortuny y Marsal (Sanz Serrano 2000, 224). Sobre Davillier, véase cap. VI, apart. 1.

<sup>37</sup> “Fortuny avait pour la musique un goût très – vif et très – pur: Mozart et Beethoven étaient les maîtres qu’il admirait le plus”. (Davilliers 1875, 142)

consejos sobre las personas a las que visitar, el modo en el que debe hacerse y la corrección adecuada del proceso.



Fig. 66. Anónimo. *Velada en villa Martinori, hogar de Cecilia de Madrazo y Mariano Fortuny y Marsal en Roma, ca. 1873 – 1874, fotografía.*

La casa y estudio en Roma de Mariano Fortuny y Cecilia de Madrazo fueron centro de una intensa vida social. Fortuny señalaría en varias ocasiones su preferencia por la calma y la soledad necesarias para su trabajo, tal y como recordaba su amigo Martín Rico<sup>38</sup> (1906, 80 – 81). A pesar de ello, innumerables visitas interrumpían el trabajo del pintor, llevándole a afirmar: “contrariamente a lo que yo desearía, los amigos y los conocidos no encuentran que mi casa esté muy lejos” (González López y Martí Ayxela 1989a, 94 — 95). Las quejas al respecto fueron frecuentes por parte Fortuny, encontrándose entre “los que, como yo, buscan de estar tranquilos en el estudio y no permiten en casa reuniones ruidosas” (Carta a Federico de Madrazo, Roma 4/XII/1868, *Epistolario del Archivo Madrazo* 2017, MA12, 15). Más adelante comentaría a su suegro su decisión de rescindir su atención a las visitas: “Verdad es que, si pudiese trabajar más, mejor sería, pero no sé cómo se va el tiempo. He dado orden para no recibir a nadie, todo se volvía visitas y esto me aburre” (Carta a Federico de Madrazo, Roma, 4/II/1869, *Ibíd.*, MA13, 16). El propio Federico de Madrazo, quien mantuvo una vida social a menudo unida a sus numerosos cargos y responsabilidades, aconsejó a su hijo Raimundo de

---

<sup>38</sup> Martín Rico y Ortega (Madrid, 1833 – Venecia 1908). Pintor e ilustrador, inició su formación con su hermano Bernardo Rico, grabador. Fue alumno de la Escuela de la RABASF. Destacado paisajista, fue pensionado en París en 1862, ciudad en la que se instalaría en 1874. Su amistad con Raimundo de Madrazo y con Mariano Fortuny y Marsal fue estrecha. La obra de Fortuny supuso una significativa influencia en su producción. Fue colaborador de *La Ilustración Española y Americana*, publicación que dirigió en 1895. (Balbás Ibáñez 2006, V, 1871 — 1872)

Madrazo sobre la inconveniencia de determinado trato social frente a la soledad necesaria para el trabajo artístico. Y así, una vez elegido el tema a trabajar: “procura estar lo más aislado posible para estudiarlo y concluirlo con interés y con entusiasmo, por que [sic] estoy persuadido de que una visita de un amigo, o enemigo, imprudente basta para descontentarle a uno y desanimarle” (Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 14/VI/1866, *Epistolario II*, 651).

La incomodidad ante los compromisos fue una constante para Fortuny. Así, durante su estancia en París en 1870 también procuró reducir su asistencia a reuniones sociales. Él mismo describía su vida cotidiana a su amigo el escultor Prosper d'Épinay<sup>39</sup>:

No voy a parte alguna [...] el otro día Alejandro Dumas, hijo<sup>40</sup>, vino a invitarme de parte de la princesa Matilde, y no quise ir; soy un verdadero oso, y me va bien. (Carta al barón d'Épinay, 19/II/1870, citado por Sanpere y Miguel 1880, 45)



Fig. 67. Prosper d'Épinay [barón d'Épinay]. *Mariano Fortuny*, 1869, barro cocido, 39 x 22 cm. Madrid, MNP, no. cat. E001034.

La interpretación de Cecilia de Madrazo en su hogar aparece mencionada en la correspondencia familiar. Ricardo de Madrazo incluye un instante musical cuando

---

<sup>39</sup> Prosper d'Épinay (Isla Mauricio, 1836 – Saint – Cyr –sur – Loire, Francia, 1914). Escultor, inició sus estudios en Francia. Su carrera, de marcado carácter cosmopolita, incluyó un periodo de formación en Roma. Mantuvo una vinculación con la RABASF. Fue amigo de Fortuny, de quien realizó dos bustos (Azcue 2016).

<sup>40</sup> Dumas padre e hijo tuvieron contacto con Fortuny y la familia Madrazo, siendo Raimundo de Madrazo asistente a las tertulias de Dumas hijo en los años 70 en París. Luis de Madrazo llevó a cabo un retrato de Alejandro Dumas hijo en 1870 (González López y Martí Ayxela 1996, 32; y 2016, 350). Sobre el viaje por España de Alexandre Dumas padre e hijo, véase cap. VI, apart. 2.



## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

describe el estudio de su cuñado Fortuny: “Te estoy escribiendo delante del cuadro grande de Mariano [*La batalla de Tetuán*], por consiguiente, estoy en su estudio [...] Este es un magnífico estudio. Ahora mismo está Cecilia tocando el piano [...]” (Carta a Federico de Madrazo, Roma, 20/VI/1868, *Epistolario del Archivo Madrazo* 2017, RI13, 163).

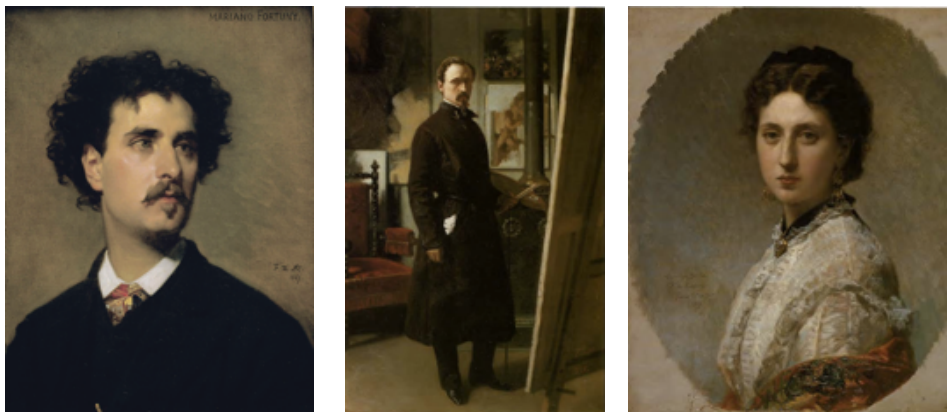


Fig. 68. Federico de Madrazo y Kuntz. *El pintor Mariano Fortuny*, 1867 óleo sobre lienzo, 0,54 x 0,42 cm. Barcelona, MNAC, no. cat. 1390.

Fig. 69. Federico de Madrazo y Kuntz. *Autorretrato*, 1858, óleo sobre lienzo, 0,41 x 0,18 cm. Madrid, col. part.

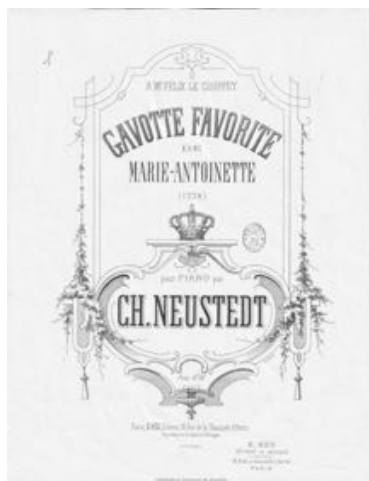
Fig. 70. Federico de Madrazo y Kuntz. *Cecilia de Madrazo*, 1869, óleo sobre lienzo, 0,60 x 0,40 cm. Barcelona, MNAC, no. inv. 25963, no. cat. 1391.

Si bien, como hemos visto, no resulta habitual procurar detalles acerca del repertorio interpretado, es posible documentar algunas menciones a compositores e incluso a alguna pieza concreta. He localizado una referencia sobre la práctica al piano de Cecilia de Madrazo en una fuente hemerográfica. En ella, el periodista Carlos Franquelo se limita a indicar que Cecilia toca “algún trozo de [Frédéric] Chopin”, mientras cita “la Gavota favorita de Maria Antonieta”. (Franquelo, *El Folletín. Correo de Andalucía*, 6/XII/1874, 384). Se trata de la pieza *Gavotte Favorite de Marie – Antoinette*<sup>41</sup> de Charles Neustedt<sup>42</sup>. Dedicada al compositor Félix Le Couppey<sup>43</sup>, incluye en su cubierta la referencia al año de coronación de María Antonieta de Austria, 1774, y complementa la referencia a la danza francesa escogida como forma musical.

<sup>41</sup> La selección de los fragmentos aquí transcritos se basa en la siguiente edición: Charles Neustedt. *Gavotte Favorite de Marie – Antoinette pour piano*. 1869, París, E. Heu editeur, dedicada “à Mr. Félix Le Couppey”.

<sup>42</sup> Charles Neustedt (1808 – 1908). Pianista, compositor y profesor (Voz “Neustedt, Charles” BNE s.f.). Publicó piezas “para manos pequeñas” en la editorial Hammond & C., así como Solos de Concours. (*The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* 1898, LXXXV, 757)

<sup>43</sup> Félix Le Couppey (1811 – 1887), compositor francés, autor de piezas de carácter. Publicó métodos de piano como *École du mécanisme du piano, 24 études primaires* y *Cours de piano élémentaire et progressif*. (Magrath 1995, 198)



Eje. 14. Charles Neustedt. Cubierta de *Gavotte Favorite de Marie — Antoinette*, París, E. Heu-  
 editeur, 1869.

Breve pieza de salón, danza de concierto, su estructura tripartita se basa en la repetición del tema principal en Fa menor. Sencillo y apoyado en un acompañamiento básico de acordes, permite una interpretación sin exigencia técnica relevante. No es por tanto la pieza de mayor dificultad entre las conocidas como repertorio de la pianista.

## Gavotte Favorite de Marie-Antoinette

Charles Neustedt

**Allegretto**  $\text{♩} = 112$

*p* *simplice*

*p* *stacc.*

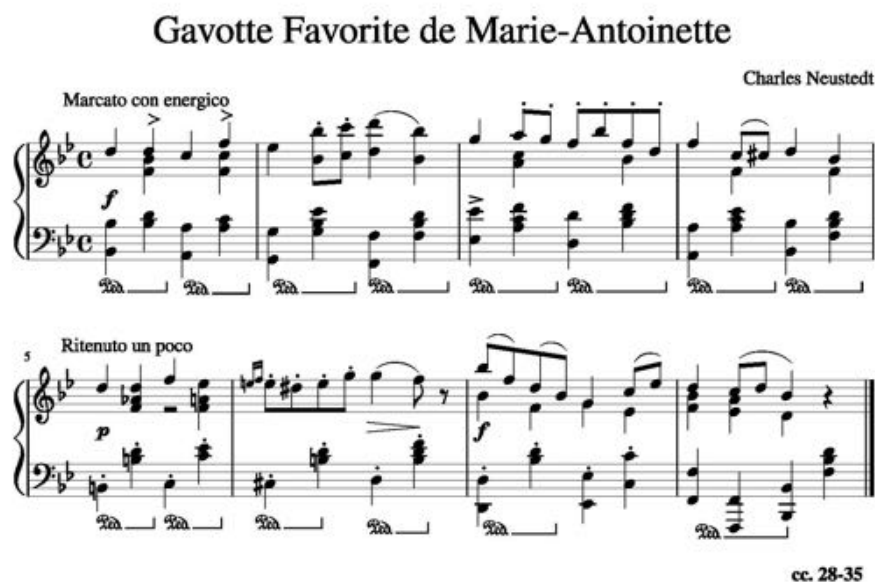
cc. 1-8

Eje. 15. Charles Neustedt. *Gavotte Favorite de Marie — Antoinette* (cc. 1 – 8).

Su tempo *Allegretto* varía en su segunda sección, *Marcato con energico/Ritenu-  
to un poco* en Si bemol Mayor, y mantiene el compás y el sentido rítmico. El compositor



opta por una sencillez deliberada, basada en un ritmo danzable sostenido sin complejidad. Un breve pasaje con figuración en semicorcheas y un aún más breve empleo de tresillos procura una cierta agitación, dentro siempre del estilo escogido, elegantemente reposado.



Eje. 16. Charles Neustedt. *Gavotte Favorite de Marie — Antoinette*, (cc. 28 — 35).

La pieza de Neustedt resulta relevante por ser citada de modo preciso. Asimismo, forma parte del repertorio que posee un menor interés, tal y como veremos, para buena parte de los viajeros por España que mantienen contacto con la familia Madrazo y Fortuny (véase cap. VI, apart. 2). Durante la estancia de Cecilia de Madrazo y Mariano Fortuny en Andalucía, periodo en el que se cita la interpretación de la Gavota de Neustedt, numerosos familiares y amigos les visitaron. Entre ellos se encuentran artistas que hicieron referencia a la música escuchada. Sus descripciones, centradas en la música definida habitualmente como “popular española”, ignoran las piezas de carácter europeísta. Este contraste es significativo, pues en las referencias a la música interpretada por Cecilia de Madrazo, si bien a menudo sin detallar, se encuentra el repertorio convencional conocido en los salones europeos, como las sonatas de Beethoven que mencionaba su tío Pedro de Madrazo (véase cap VI, apart. 4).

Tras el fallecimiento de Mariano Fortuny en 1874, Cecilia de Madrazo vivió en París y en Madrid. Instalada finalmente en Venecia en el *palazzo* Martinengo, su hogar se convirtió en lugar de visita, entendida por los admiradores de la obra de Fortuny como un peregrinaje artístico. Allí estableció el que fue denominado “salón Cecilia”, en el cual

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

se acogía a la colonia española. Visitaron el hogar de Cecilia de Madrazo artistas como Francisco Pradilla, Mariano Benlliure e Ignacio Zuloaga. Entre los compositores destacó la visita de Isaac Albéniz (González López y Martí Ayxela 2007, 210; Nicolás Martínez 2001, 27).



Fig. 71. Anónimo. *Interior del palacio Martinengo de Venecia, con Cecilia de Madrazo y su hija María Luisa Fortuny*, 1889 – 1895, albúmina sobre papel fotográfico, 170 x 230 mm. Madrid, MNP, col. Madrazo, familia Daza Campos, no. cat. HF00554.

Por las informaciones obtenidas sobre su práctica, podemos considerar a Cecilia de Madrazo como una intérprete de calidad. A las referencias a las sonatas de Beethoven como repertorio destacado, muy del gusto de Mariano Fortuny, y a las piezas populares españolas, se une el interés por la obra de Wagner. En este caso, no está documentada la interpretación de piezas del mismo como podrían ser los habituales arreglos al piano de oberturas wagnerianas. Sí se documenta la admiración por su producción, compartida por sus hijos (véase cap. V, subapart. 1.2).

Como continuación de una práctica habitual, Ricardo de Madrazo envió un lote de partituras desde Madrid a su hermana en Venezia, a requerimiento de esta:

Ayer por fin hice tus encargos. Me remordía la conciencia, pero con unas cosas y otras no he tenido tiempo. Hoy te mando con certificado por el correo “Pan y toros”, “La Gran Vía” y “Flores de España”. Con este título van cuarenta y un canciones y bailes populares, creo que es lo más característico de este género. La “Tertulia” de Oudrid no la he podido encontrar por ningún lado, pero preguntaré a algún amigo músico; si la encuentro te la mandaré. (Carta a Cecilia de Madrazo, Madrid, 27/X/1903, y *Epistolario del Archivo Madrazo* 2017, I, RI135, 303)

Cecilia de Madrazo, al parecer, había solicitado obras de Francisco Asenjo Barbieri, Federico Chueca y Joaquín Valverde, junto a piezas “populares” diversas

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

(“canciones y bailes”). Por su parte, las dudas de Ricardo de Madrazo sobre *La Tertulia* o *Los manolos de Madrid de 1808* de Cristóbal Oudrid sería consultada “a algún amigo músico”. Como sabemos, no eran escasas las relaciones con músicos (véase cap. II). Entre ellos se encontraba Barbieri, con quien colaboró el libretista José Picón en la citada zarzuela *Pan y toros*. Federico de Madrazo, por su parte, realizó los figurines para la obra, en colaboración con Manuel Castellanos, para el estreno en 1864 en el Teatro de la Zarzuela (J. L. Díez 1994c, 83). Así, de nuevo un proyecto profesional se entremezcla con las relaciones sociales del entorno Madrazo. Picón había sido retratado por Luis de Madrazo en 1860. Ese mismo año se realizó una fotografía de su estudio, y en ella se observa el retrato.



Fig. 72. Anónimo. *Estudio de Luis de Madrazo, en casa de José de Madrazo* (detalle), 1860, fotografía. Madrid, archivo Comunidad de Madrid.

Fig. 73. Luis de Madrazo y Kuntz. *José Picón*, 1860, óleo sobre lienzo, 71, 5 x 62, 3 cm. Madrid, archivo Comunidad de Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 39.

Años más tarde, en 1872, los Madrazo apoyaron a Picón durante su enfermedad. De este modo, fue acogido en la RABASF, siendo visitado por, entre otros, Barbieri, quien interpretaba para Picón en el armonio prestado por Luis de Madrazo. Su hermano Federico de Madrazo comentó la situación a su hijo Raimundo:

Anoche fui con Luis a visitar al pobre Pepe Picón que está casi loco, y que ha querido tirarse por el balcón y hasta tirar a su pobre mujer y a su niña, y como se atribuía la exacerbación de su mal (que se viene preparando hace años) al calorazo, le hemos dado habitación provisional, en el casi sótano de la Academia, [...] allí le hacen compañía, además de su mujer y su niña y su hermano Felipe [...] sus amigos, y Luis le ha mandado su órgano expresivo para que toque Barbieri que también va con frecuencia a visitarle, pero ¡me temo que todo ello no servirá de nada!. (Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 17/VIII/1872, *Epistolario II*, 727 – 728)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

La propia Cecilia de Madrazo llegó a aludir a su situación durante la Primera Guerra Mundial mediante una referencia a su práctica musical, o más bien, a la ausencia de esta. En su correspondencia con Ricardo de Madrazo encontramos cómo describe sus circunstancias:

No puedo, querido Ricardo, contarte nada. No salimos jamás, no vemos a nadie, y ahora no se piensa más que en todas las preocupaciones. Solo el miércoles come [Alberto] Franchetti<sup>44</sup>, el cual está impaciente de que acabe la guerra. Del resto, creo que todos estamos como él. Os saluda. (Carta a Ricardo, Venecia, 30/IV/1915, *Epistolario del Archivo Madrazo* 2017, I, CE133, 135)

La prueba de su inquietud la señala del siguiente modo: “Estamos tan preocupados que ni una vez desde agosto he tocado el piano, pues no se tiene ganas” (*Ibíd.*).

Está documentada la presencia de la música en el hogar de los Madrazo. La sucesión de interpretaciones en veladas a lo largo de generaciones se encuentra descrita en los fondos privados de la familia. A una intérprete de piezas italianas para sus hijos como Isabel Kuntz, con una destacada interpretación convertida en anecdotario familiar, se añadirían intérpretes de quienes consta una práctica habitual que fue a su vez extendida en el tiempo. Luisa Garreta interpreta en el hogar y en veladas sociales, y para ello se alquila un instrumento o se cuida el que posee en Madrid, y sus familiares aluden a esta práctica. Resulta particularmente relevante el caso de Carlota de Madrazo, por su documentada constancia en la solicitud de partituras y su interés por mantenerse informada de las novedades, por su conocimiento sobre las noticias relativas al mundo musical, las opiniones compartidas y el hábito constatado sobre su participación en veladas musicales. Todas estas acciones son en su conjunto un indicador de una formación musical personal e individualizada, sin duda, pero también reflejan un valor otorgado a la calidad de la música conocida e interpretada en relación con su entorno. A su vez, Cecilia de Madrazo fue reconocida como pianista en el ámbito familiar y de socialización. Fue la pianista de la familia Madrazo retratada en plena interpretación, convertida esta última en característica asociada a su figura, junto a otras mujeres de la saga retratadas en alusión a la música, y cuya práctica se documenta.

El aprendizaje adquirido, los medios a disposición de quienes interpretan en el hogar, no solo a cargo de las mujeres de la familia Madrazo aunque sí de modo preferente en cuanto a número, así como la atención a los instrumentos y la opinión sobre la calidad

---

<sup>44</sup> Alberto Franchetti (Turín, 1860 – Viareggio, 1942). Compositor adscrito a la “giovane scuola”, sus producciones operísticas más destacadas son *Cristoforo Colombo* (1892) y *Germania* (estrenada en 1902 en el Teatro de la Scala bajo la dirección de Arturo Toscanini). (Marcuccio 2014, 3 – 4)

## CAPÍTULO I. PRÁCTICA MUSICAL EN EL HOGAR

de los mismos son ejemplos de un modo de entender la práctica musical como hábito al que se debe prestar esmero en su desarrollo. Aquí no parece servir cualquier pieza musical sencilla que permita un cierto lucimiento. La labor de aprendizaje musical se expone con seriedad y aplicación a la misma. La formación musical es, por tanto, un valor a exhibir pero también parece ser un interés cultural prioritario dentro del ámbito estrictamente familiar y de socialización en el que se desenvuelven las figuras femeninas de la saga. Pedro de Madrazo, por su parte, participa como violinista en esas reuniones y comparte el interés por el mundo musical y las producciones de las principales figuras, pero en su caso sí se llevan a cabo colaboraciones con músicos fuera del ámbito doméstico, así como con artículos referidos a ellos en publicaciones, entre quienes destaca sin duda Santiago de Masarnau. Este último fue guía de la familia Madrazo en cuestiones musicales, y colaborador junto a Federico y Pedro de Madrazo y a Eugenio de Ochoa. Esto es, su labor como amigo y consejero musical se difunde en el entorno familiar de la saga de artistas, mientras su labor profesional se encuentra dentro de los proyectos compartidos de los artistas de la saga.



## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

“Para que el retrato lo sea *verdaderamente*, es preciso que no sólo se parezca al modelo, sino que tenga carácter – es decir; que no sea el *retrato*, sino el mismo *retratado*”. (Federico de Madrazo. “Observaciones que no recuerdo haber leído”, *Recuerdos de mi vida*, González López y Martí Ayxela 1994, 110)

Como parte de las relaciones de amistad, conveniencia o cortesía, fue frecuente la dedicatoria de piezas musicales a quienes pertenecían al entorno social de sus creadores. Analizo piezas dedicadas a miembros de la saga de los Madrazo, así como aquellas colaboraciones llevadas a cabo entre esos compositores y el poeta Pedro de Madrazo. A su vez, a este conjunto de obras musicales se une el estudio de una producción pictórica y gráfica en la que se recrea la figura de músicos del entorno de pintores. Analizo el origen de estas obras y su destino, bien sea un regalo de amistad o una imagen difundida en publicaciones coetáneas, ambas opciones presentes en la producción de Federico de Madrazo, responsable del mayor número de retratos de músicos de la saga. En esas obras se valora la figura de intérpretes y compositores y se observa la conciencia de perdurabilidad que asignaron en ocasiones a las mismas tanto los músicos retratados como los pintores que las crearon.

### 1. Piezas musicales dedicadas y colaboraciones profesionales

Las siete piezas que analizo a continuación corresponden a un nivel avanzado de interpretación, esto es, si bien hay variables en el grado de dificultad técnica de unas obras a otras, tienen en común una cierta exigencia ajena al conocimiento básico de un instrumentista. Una correcta interpretación requeriría, por tanto, un conocimiento al menos intermedio en el proceso de aprendizaje, pues no se trata de piezas de iniciación ni de obras facilitadas para un estudiante en sus primeras fases de aprendizaje. A su vez, nos sirven de referencia para ampliar la relación de aquellas obras que pudieron ser interpretadas en el hogar de los Madrazo, junto a aquellas piezas cuyas partituras fueron solicitadas y adquiridas, como hemos visto. Se trata de cinco piezas dedicadas, a las que se unen dos colaboraciones en las que se musicaron poemas de Pedro de Madrazo. Todas excepto una son obras de compositores españoles o asentados en España: José Inzenga, Luis Martín Campos y Óscar de la Cinna. A ellos se une una partitura manuscrita dedicada

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

por el compositor irlandés Robert Stewart. Todas las obras pertenecen al género de salón. A ellas se añaden la producción de Santiago de Masarnau, la cual se encuentra analizada en el apartado dedicado al compositor (véase cap. I, apart. 2).

### 1.1. José Inzenga

Incluyo dos obras de Inzenga: *Zaida y Gazul*, con texto de Antonio Arnao, y *La cita nocturna*, con texto de Pedro de Madrazo.

José Inzenga. *Zaida y Gazul*, “A la ilustrísima Sra. Dña. Carlota Madrazo de Ochoa”

El intérprete y compositor José Inzenga<sup>45</sup> dedicó a Carlota de Madrazo (véase cap. I, subapart. 2.2) el dúo *Zaida y Gazul* con acompañamiento de piano. No se trata de una obra para ser conocida en el ámbito familiar de la destinataria de modo exclusivo, puesto que fue publicada para el consumo editorial, al igual que la totalidad de las obras indicadas a continuación.



Eje. 17. José Inzenga y Castellanos. “Zaida y Gazul: duettino” (dedicatoria y fragmento inicial, cc. 1 – 4), *Álbum de canto*, Madrid, Romero y marzo, no. 8, 1882.

La pieza está basada en un poema de Antonio Arnao, también miembro habitual del entorno de los Madrazo y esposo de la cantante y compositora Sofía Vela (véase cap.

---

<sup>45</sup> José Inzenga y Castellanos (1828 – 1891). Compositor, pianista, profesor y folclorista, Inzenga fue discípulo de Pedro Albéniz. Su formación incluyó una etapa en el Conservatorio de París, iniciada a los catorce años, con el apoyo del duque de Osuna. Desarrolló parte de su carrera en Francia. Sucedió a su padre Ángel Inzenga como maestro de canto en el Conservatorio de Madrid en 1860. (Matía Polo 2009, 80)



## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

II, subapart. 3.1). *Zaida y Gazul*<sup>46</sup> fue publicada como canción a dúo en 1888 e incluida en la recopilación *Álbum de canto*, con poesías de Pietro Metastasio y Pedro de Madrazo musicadas por Inzenga. Esos textos preceden en la publicación a las partituras homónimas. Las dedicatorias de piezas incluyen a miembros del entorno de la familia Madrazo. Fueron destinatarios de obras el músico Guillermo [Barcarola *La vuelta del proscrito*, poesía de Antonio Arnao], quien tuvo relación con Mariano Fortuny y Marsal en Granada (véase cap. VI, apart. 4), Sofía Vela [Melodía *Su Sombra*, poesía de Antonio Arnao] y el barítono Benito Murillo [Melodía *La cita nocturna*, poesía de Pedro de Madrazo].

### ZAIDA Y GAZUL

Antonio Arnao

(Gazul)

Por ti, Zaida, vida mía,  
soñé morir,  
y oyó mi amor noche y día  
Guadalquivir.  
Mas hoy en mis brazos verte  
concede Alá:  
si quiere venga la muerte,  
no temo ya.

(Zaida)

Por ti, Gazul, con enojos  
lloré también,  
y al fin tu voz á mis ojos  
abrió el Eden.  
Tan solo anhelo escondida  
morar en ti:  
yo quiero ser de tu vida  
celestes Hurí.

(Los dos)

Prestos huyamos  
donde anhelamos  
serena ventura gozar sin temor.  
Astros brillantes,  
génios errantes,  
decid si no torno que he muerto de amor.

Eje. 18. Antonio Arnao. *Zaida y Gazul*, sección “Poesías contenidos en este álbum”, 2.

---

<sup>46</sup> Mi selección editada de los fragmentos musicales aquí incluidos se basa en la siguiente edición: José Inzenga (música), Antonio Arnao (poesía). “Zaida y Gazul: duettino”, 1882, en *Álbum de canto*. Madrid, Romero y marzo, no. 8, obras fechadas entre 1850 y 1890. El poema de Antonio Arnao *Zaida y Gazul* se encuentra en la mencionada recopilación de piezas musicadas por Inzenga. En los poemas comprendidos en la presente investigación mantengo la ortografía original.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA



Eje. 19. José Inzenga y Castellanos. *Zaida y Gazul: duettino* (cc. 5 – 12).

Eje. 20. José Inzenga y Castellanos. *Zaida y Gazul: duettino* (cc. 33 – 39).

Las melodías vocales con frecuentes arabescos, los arpeggios en tresillos al piano, junto al ritmo de fandango, así como el gusto por la ornamentación son los principales elementos empleados. Una correcta interpretación de la obra exigiría cuanto menos un conocimiento intermedio, dada la conveniencia de una técnica ágil y limpia en mecanismo y figuración, así como un registro vocal de cierta amplitud y una correcta sincronía en el dúo.

El texto incluye evocaciones exóticas fácilmente identificables. A las referencias a un Guadalquivir tan atento a los constantes lamentos de Gazul se unen alusiones al imaginario morisco como “yo quiero ser de tu vida celeste Huri” de Zaida, lo que no impide a la joven soñar con el Edén. Combina por tanto un sentido exótico orientalista junto a un costumbrismo de carácter andalucista. No ahonda en rasgos profundos de identidad musical, sino que se adapta a la expresividad buscada en el canto. Gazul y Zaida exponen su enamoramiento en una sucesión de solos hasta el dúo final. Junto a los ornamentos y giros melódicos musicales se encuentran las alusiones pintorescas habituales para situar la acción en un Sur del país en el que el exotismo se acentúa con rasgos orientalistas.

Inzenga, por su parte, fue un folclorista destacado, mostrando desde el inicio de su carrera en Francia interés por la música tradicional (Matía Polo 2010, 422). De esta combinación surgieron piezas vocales en las que el gusto por la musicalidad cercana a la

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

tradicción se aúna con el interés, a menudo anecdótico, por los ambientes exóticos, como ocurre en esta ocasión con la atracción por el orientalismo. Un ejemplo se encuentra en la mención al río Guadalquivir, cantado con ornamentos que resaltan la importancia y expresividad del texto.

# Zaida y Gazul: duettino

poesía de Antonio Arnao

José Inzenga

*Più mosso*

Zaida *p* Pres - sos lu - ya - mos don - de an - be - la - mos se -

Gazul *p* Pres - sos lu - ya - mos don - de an - be - la - mos se -

*p*

5 *legato* re - na ven - tu - ra go - zar sin te - mor

*legato* re - na ven - tu - ra go - zar sin te - mor

*p*

cc. 100-101

Eje. 21. José Inzenga y Castellanos. *Zaida y Gazul: duettino* (cc. 100 – 107).

La pieza en un tempo *Andantino* permite exponer sus anhelos a los protagonistas, para a continuación describir su huida, abandonando el compás 6/8 por un 3/8 *Più mosso*, momento en el que, tras sus respectivos solos, cantan juntos finalmente. En el dúo de amantes emplea una homofonía vocal, realizando similares ornamentos melódicos.

José Inzenga y Pedro de Madrazo. *La cita nocturna*, 1889

Al igual que *Zaida* y *Gazul*, *La cita nocturna* fue incluida en la recopilación *Álbum de canto*. Pedro de Madrazo recrea en su poema un ambiente evocador en el que, con la noche como pretexto cómplice, los enamorados pueden disfrutar de sus sentimientos, no así de su mutua compañía.



Eje. 22. José Inzenga y Castellanos (música), Pedro de Madrazo y Kuntz (poesía). *La cita nocturna* (dedicatoria “A D. Benito Murillo” y fragmento inicial, cc. 1 — 7), Melodía, no. 3, Madrid, Romero y Marzo, 1889.

### LA CITA NOCTURNA

Pedro de Madrazo

Gozando el reposo del sueño profundo,  
A unirse dos almas se van á otro mundo:  
Allá en la alta noche, si piensas en mí,  
Allá en la alta noche pensar quiero en ti.

El sueño á las almas amantes liberta;  
Del mundo celeste les abre la puerta:  
Si en este te aleja la suerte de mí,  
Soñando en los cielos podré unirte á ti.

Adios, alma mía: ya el lecho te espera:  
Citados quedamos del cielo en la esfera:  
Adios, y si doblan campanas por mí  
Será que en el cielo me he visto sin ti.

Eje. 23. Pedro de Madrazo y Kuntz (poesía). *La cita nocturna*, 1.

La obra de Inzenga es una Melodía propia del género de salón<sup>47</sup>. Pieza para canto y piano, se estructura en dos secciones, Mi bemol menor y tempo *Larghetto* y Mi bemol Mayor y tempo *Solemnemente*. Emplea un acompañamiento que desarrolla una tensión progresiva. El inicio *sotto voce* dará paso a una variedad de dinámicas y términos de carácter que alcanzan la unión de los enamorados. La historia romántica de la pareja se encuentra a su vez relacionada con el sentido religioso también presente en el texto.

<sup>47</sup> Mi selección de los fragmentos musicales aquí transcritos se basa en la siguiente edición: José Inzenga (música), Pedro de Madrazo (poesía). “La cita nocturna”, en *Álbum de canto*, [obras fechadas entre 1850 y 1890], Madrid, Romero y marzo, no. 3.

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

De este modo, el inicio *sotto voce* presenta una expresiva ensoñación religiosa, acompañada de acordes.

**La Cita Nocturna**  
Poesía de Pedro de Madrazo José Inzenga  
**Melodía**

**Larghetto** *p* *sotto voce*

Go - zan - do el re - po - so del sue - ño pro - fun - do a u -

nir - se dos al - mas se van a o - tro - mun - do

cc. 8-20

Eje. 24. José Inzenga y Castellanos (música), Pedro de Madrazo y Kuntz (poesía). *La cita nocturna* (cc. 8 – 20).

La segunda sección se apoya en un acompañamiento de acordes en tresillos y en seisillos arpegiados para reforzar el lirismo pretendido, en una melodía ascendente. Una mayor tensión musical apoya el texto en el que dos enamorados esperan encontrarse.

**La Cita Nocturna**  
poesía de Pedro de Madrazo José Inzenga  
**Melodía**

**Solennemente**

Dios al - ma mí - a ya el le - cho te es - pe - a ci -

ta - dos que - da - mos del cie - lo en la es - fe - ra

cc. 56-63

Eje. 25. José Inzenga y Castellanos (música), Pedro de Madrazo y Kuntz (poesía). *La cita nocturna* (cc. 56 – 63).

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

La pieza concluye en un *morendo* que convierte la melodía en un susurro asignado al piano, sin abandonar su acompañamiento característico.

**La Cita Nocturna**

Poesía de Pedro de Madrazo José Inzenga

The musical score for 'La Cita Nocturna' is presented in three systems. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the final 'morendo' section, marked 'pp' (pianissimo), with the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'se - rá que en el Cie - lo me he vis - to sin ti en el cie - lo me he vis - to sin ti'.

Eje. 26. José Inzenga y Castellanos (música), Pedro de Madrazo y Kuntz (poesía). La cita nocturna (cc. 71 – 83).

Como vemos, Pedro de Madrazo (véanse cap. II, subaparts. 2.2 y 2.3) interpretó música como aficionado y, asimismo, contribuyó a la producción musical a través de sus traducciones de versos de canciones alemanas, así como mediante la escritura de sus poemas musicados.

### 1.2. Luis Martín Campos

María Teresa de Madrazo, hija de Luis y Luisa de Madrazo, también recibió dedicatorias de piezas pianísticas. Si Luis Martín Campos le dedicó una polka, el pianista Óscar de la Cinna le dedicó una pieza de salón de inspiración orientalista. Ambos compositores tuvieron relación con la familia Madrazo, a la que conocieron por razones diversas y contactos particulares. Luis Martín accedió al ámbito de los Madrazo al convertirse en cuñado del pintor Matías Moreno, amigo de la familia. Por su parte, Cinna dedicó una obra a la sobrina del también letrista Pedro de Madrazo.



Fig. 74. Luis de Madrazo y Kuntz. María Teresa de Madrazo en *María Luisa Fortuny de Madrazo* y *María Teresa de Madrazo* (detalle), 1883 – 1884, óleo sobre lienzo, 98 x 79 cm. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 61.

El compositor Luis Martín Campos era hijo del músico, profesor de canto, maestro de la Real Capilla y editor Mariano Martín Salazar<sup>48</sup>. María Teresa de Madrazo, por su parte, era nieta y sobrina de Federico de Madrazo. Madrazo fue profesor del pintor Matías Moreno y González<sup>49</sup> en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Moreno mantuvo una amigable relación con su profesor y una estrecha amistad con su compañero de estudios Raimundo de Madrazo, así como con colegas de profesión que también formaron parte del ámbito cercano a los Madrazo, como Martín Rico o Eduardo Zamacois. En sus epistolarios se recoge su trato social, sus visitas y sus intercambios de pequeños detalles e invitaciones, como vemos en el siguiente comentario: “[...] la madre del pobre Matías Moreno ha muerto últimamente y el pobre muchacho ha quedado enteramente solo – la otra noche vino a comer –”. (Federico de Madrazo. Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 19/II/1862, *Epistolario II*, 590).

Matías Moreno vivió en 1865 en el mismo edificio en el que se encontraba buena parte de la familia Madrazo, en la calle Caballero de Gracia no. 37. Luis y Luisa de Madrazo vivían en el 2º derecha, Isabel Kuntz y su hijo Juan de Madrazo en el 2º

---

<sup>48</sup> Luis Martín Campos (Madrid, 1841 – Leganés, 1881). Compositor, hijo del músico y editor Mariano Martín y Salazar. Estudió en el Conservatorio de Madrid, teniendo como profesor de armonía y composición a Francisco de Asís Gil. En la producción de Luis Martín se encuentra la zarzuela *El novicio*, representada en treinta ocasiones. (E. Casares Rodicio 2000, 231)

<sup>49</sup> Matías Moreno (Fuente el Saz, Madrid, 1840 – Toledo, 1906). Pintor, escultor y copista. Inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, continuando los mismos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Asimismo, realizó copias de los fondos del Museo del Prado. Instalado en Toledo, fue nombrado corresponsal de la RABASF. A partir de 1902 comenzó a dedicarse a la escultura. Mantuvo relación de amistad con Ricardo de Madrazo. Fue anfitrión de la familia Madrazo en sus visitas a Toledo. (D. Fernández Martínez 2006, V, 1585)

izquierda. Un año más tarde, Juan de Madrazo y su esposa Margarita “Peggy” Tewart se instalarían en el 3º izquierda. Matías Moreno se alojaba en el 4º. Luis de Madrazo fue garante de Moreno para obtener acceso como copista al Museo del Prado (Aguado Gómez 2013, 81 y 89; González López y Martí Ayxela 2016, 200 y 212). Como vemos, su relación era estrecha y de confianza.



Fig. 75. Federico de Madrazo y Kuntz. *Raimundo de Madrazo*, 1875, óleo sobre lienzo, 46, 5 x 38, 5 cm. Madrid, MNP, no. cat. P007662.

Fig. 76. Luis de Madrazo y Kuntz. *Juan de Madrazo*, 1867 – 1870, óleo sobre lienzo, 65, 2 x 53, 5 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 76.

Matías Moreno contrajo matrimonio con Josefa Martín Campos, hermana del mencionado músico Luis Martín, el 26 de agosto de 1868 (Aguado Gómez 2013, 119). Instalado Moreno en Toledo, su hogar se convirtió en lugar de reunión de los Madrazo, entre quienes se encontraría Mariano Fortuny y Marsal. Ricardo de Madrazo, hijo menor de Federico, se convirtió en un íntimo amigo, visitando con frecuencia a Moreno. Tanto la familia Madrazo como sus amigos y recomendados, en ocasiones artistas extranjeros, visitaron la ciudad bajo la guía de Moreno. Entre ellos se encontraba el pintor Albert Edelfelt, quien mantuvo amistad con Ricardo de Madrazo. Edelfelt, por su parte, realizó su producción sobre la experiencia en el país visitado, siguiendo a su vez la estela de la estancia en Andalucía de Mariano Fortuny y Marsal (véase cap. VI, apart. 4).

José Inzenga fue autor de una nota necrológica sobre Luis Martín en *La Correspondencia Musical*. En ella se señala el aprecio hacia un compañero de oficio:

Siendo sus padres el reputado profesor de canto y compañero nuestro en la Escuela Nacional de Música D. Mariano Martín y la distinguida cantante doña Antonia Campos [...] Desgraciado y querido compañero, que en lo mejor de tu edad y tan cruelmente has sido arrebatado al amor de tu padre y al cariño de tus amigos, permite que, como débil prueba de sincera confraternidad, otro artista, viejo ya, pero siempre joven para sentir, tribute con estas cortas líneas un pequeño homenaje a tu memoria. (J. Inzenga, *La Correspondencia Musical*, 10/VIII/1881, 2)



## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

Se trataba por tanto de una cercanía profesional y de amistad la que propició la dedicatoria de la polca *Carnaval de 1864* “a la Sr<sup>ta</sup>. D<sup>ña</sup>. María Teresa de Madrazo”.



Eje. 27. Luis Martín Campos. *Carnaval de 1864. Polka para piano*. Madrid, Mariano Martín Salazar, s. f. (cc. 1 – 8).

Es una pieza de dificultad media que podría ser ejecutada como entretenimiento con alguna facilidad, al estilo de la producción destinada al gran público. Se trata de una polca para piano que, sin excesivas dificultades, permite un cierto lucimiento técnico<sup>50</sup>. Se estructura mediante el empleo de pequeños temas reiterados, sin perder el carácter animado propio de la forma elegida. La introducción, basada en una repetición casi exacta del breve tema, presenta una vivacidad que se mantendrá en el tema principal, en un tono vecino, de Mi Mayor a La mayor, en el que alterna acordes arpegiados con pequeñas imitaciones en semicorcheas.

<sup>50</sup> Mi selección de los fragmentos aquí transcritos se basa en la siguiente edición: Luis Martín Campos. *Carnaval de 1864. Polka para piano*, s. f., Madrid, almacén de música y pianos Mariano Martín Salazar.



Eje. 28. Luis Martín Campos. *Carnaval de 1864. Polka para piano* (cc. 11 – 28).

### 1.3. Óscar de la Cinna

El pianista y compositor Óscar de la Cinna desarrolló su carrera en España, país en el que se afincó, realizando numerosas giras nacionales e internacionales. Autor de una producción extensa en la que predominan las piezas pianísticas, en sus conciertos difundió sus obras junto a la interpretación del repertorio canónico. Cinna incluyó con frecuencia piezas inspiradas en el folclore español<sup>51</sup>. Un ejemplo sería su colección *Brisas de España. Composiciones para piano*, publicada en la editorial musical Juan Bautista

<sup>51</sup> Óscar de la Cinna (1836 – 1909). María Antonia Virgili Blanquet señala un posible origen húngaro del compositor, el cual vivió largo tiempo en Sevilla. Como intérprete, Cinna realizó diversas giras por España y América. Entre sus obras se encuentra la pieza *Alegría*, publicada en Madrid por la editorial Unión Musical Española. Su referencia en el catálogo, op. 945, indica la extensión de su producción. (Virgili Blanquet 1999, 713)

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

Pujol & C<sup>o</sup>. Pujol, por su parte, mantuvo contacto con Mariano Fortuny y Marsal durante sus respectivas visitas a Madrid en 1866 (véase cap. IV, apart. 4).



Eje. 29. Óscar de la Cinna. Cubierta de *Brisas de España, Composiciones para piano*, Juan Bautista Pujol & C<sup>o</sup>, s. f.

Eje. 30. Óscar de la Cinna. Cubierta de *Canzonetta andalus, n. 1. Pensée poétique pour piano*, op. 285, Madrid, A. Romero, 1884?

El músico fue asiduo a las tertulias en el hogar de Luis de Madrazo, constando una interpretación del compositor al piano como acompañamiento al canto del pintor José Cañaverall y su hija Conchita (González López y Martí Ayxela 2016, 182 y 266). Cinna dedicó una pieza a Pedro de Madrazo, de quien también musicó un poema, así como a M<sup>a</sup> Teresa, hija de Luis de Madrazo.

Las dedicatorias podían cubrir un espectro de cierta amplitud. Así, al igual que José Inzenga, Cinna dedicó al músico Guillermo Morphy la composición *Canzonetta Andalus*, la cual forma parte de la producción de inspiración andalucista apreciada en su época. En un artículo sobre el salón Zozaya publicado en *El Globo* se describen del siguiente modo: “Todas las obras del artista traían hasta nosotros las brisas andaluzas, y nos parecían manzanilla y jerez diluidos en notas brillantes. Tanto era su carácter y tanta la expresión con que aquellas composiciones brotaban del teclado” (“Salón Zozaya”, *El Globo*, 28/IV/1884, 2).

Las tres piezas de Cinna de similar título tuvieron destinatarios diversos. La primera *Sérénade mauresque* (1880) fue dedicada al intérprete de violonchelo “Sr Dn.

Victor Mirecki”<sup>52</sup>.



Eje. 31. Óscar de la Cinna. “Sérénade mauresque = Maurisches Ständchen” (dedicatoria y fragmento inicial, cc. 1 – 6), en *Album — Mauresque. 7 Pensées caractéristiques*, op. 97, Madrid, Zozaya, Leipzig, Lith. Anst. v. C.G. Röder, 1880.

La calidad de Mirecki como intérprete y como docente fue reconocida: “La escuela de violoncello se lo debe todo a ese artista tan bien dotado y por eso abundan tanto los violoncellistas formados por el distinguido profesor [...]” (“Victor de Mirecki”, *Ilustración Musical Hispano — Americana*, 15/II/1895, 214).



Fig. 77. Sin autoría conocida. “Victor de Mirecki”, *Ilustración Musical Hispano – Americana*, 15/II/1895, VIII, no. 170, 214.

<sup>52</sup> Victor Mirecki (Tasbes, Francia, 1841 – Madrid, 1921). Violonchelista, inició sus estudios en el Conservatorio de Burdeos, continuándolos en el Conservatorio de París. Miembro de la Real Capilla desde 1875, formó parte de la plantilla de profesores del Conservatorio, así como de la Sociedad de Cuartetos y la orquesta del Teatro Real. (Sobrino 2000c, VII, 613)

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

La tercera *Sérénade mauresque* (1885) fue dedicada “A S.A.R. la S<sup>er</sup>ma. Infanta D<sup>a</sup>. Isabel”, esto es, Isabel de Borbón “la Chata”, hija de Isabel II. Así, como vemos, si bien los destinatarios compartieron la cortesía recibida, la significación y sentido fueron diferentes entre sí.



Eje. 32. Óscar de la Cinna. *Troisième Sérénade — mauresque pour piano. Pensée poétique* (dedicatoria y fragmento inicial, cc. 1 – 5), op. 259, Madrid, Zozaya, 1885.

Óscar de la Cinna. *Deuxième Sérénade Mauresque*, “A la S<sup>ra</sup>. D<sup>ña</sup>. María Teresa de Madrazo, 1884

La segunda *Sérénade — mauresque* fue dedicada a María Teresa de Madrazo. Federico de Madrazo, tío y abuelo de María Teresa, llevó a cabo el retrato del pianista, el cual fue publicado en prensa y en el mercado editorial musical.



Eje. 33. Óscar de la Cinna. *Deuxième Sérénade mauresque. Pensée poétique pour piano* (dedicatoria y fragmento inicial, cc. 1 – 5), op. 245, Madrid, Antonio Romero, F. Echevarría, 1884.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

El retrato fue publicado como litografía por José Vallejo<sup>53</sup> en *La Zarzuela* (1/VI/1857), como página añadida de periodicidad mensual a las ocho habituales de que constan sus ejemplares.



Fig. 78. José Vallejo y Galeazo (litografía), Federico de Madrazo y Kuntz (dibujo). “Oscár [sic] de la Cinna. Pianista húngaro”, *La Zarzuela. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, 1/VII/1857, año 2, no. 70, 8.

La figura de Cinna aparece vestida con elegancia, sin añadir elemento iconográfico alguno de carácter musical. La imagen incluye la firma del retratado, siguiendo la costumbre de publicar las rúbricas de figuras conocidas, entre ellos artistas y creadores. Es, pues, un reclamo presentado como un atractivo para suscribirse a la publicación<sup>54</sup>. Cinna y Madrazo son descritos en la referida publicación del modo siguiente:

Oscar de la Cinna, es no solamente muy apreciado en Madrid, sino que habiendo recorrido las principales capitales de nuestro país, en todas partes ha tenido el recibimiento que merece por su mérito artístico [...] Dibujado por el reputado pintor don Federico de Madrazo, ha sido litografiado por el inteligente señor [José] Vallejo, y estampado en el acreditado establecimiento del señor don J[uan] J[osé] Martínez. (“Advertencia”, *La Zarzuela*, 1/VII/1857, 1)

<sup>53</sup> José Vallejo y Galeazo (Málaga, 1821 – 1882). Pintor, litógrafo y dibujante. Fue profesor en el Conservatorio de Artes y Oficios. Colaboró en numerosas publicaciones como *La Ilustración*, *Semanario Pintoresco* o *La Ilustración Española y Americana*. Fue ilustrador en la publicación de Ayguals de Izco *María* o *La hija del jornalero*. (Casado Cimiano 2006, 208 – 209)

<sup>54</sup> Sobre los retratos publicados en *La Zarzuela*, véase la tesis doctoral de José Ibáñez. (Ibáñez Álvarez 2003, 175 – 176)

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

Un año antes, en 1856, aparecieron anunciadas en la misma publicación dos obras de Óscar de la Cinna, una de las cuales incluye el retrato del compositor realizado por Federico de Madrazo y publicitado como atractivo editorial. Asimismo, destaca la publicación de un nocturno de Martín Sánchez Allú, también como parte del catálogo del editor Casimiro Martín. En los respectivos anuncios de la publicación en otras fechas (28/VII/1856 y 4/VIII/1856) aparece la misma referencia a la sonata de Cinna con el retrato realizado por Madrazo.



Fig. 79. La Zarzuela. “Anuncio. Gran almacén de música Casimiro Martín”, *La Zarzuela. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, 14/VII/1856, año I, no. 24, 8.

La Serenata dedicada a María Teresa de Madrazo se publicó precedida por una ilustración en la cubierta alusiva al título, *Deuxième Sérénade Mauresque pour piano. Pensée poétique*, ahondando en la expresividad asignada a esa tipología.



Fig. 80. L. Taberner (ilustración); J. Palacios (litografía). Óscar de la Cinna. *Deuxième Sérénade Mauresque. Pensée Poétique pour Piano* (cubierta). 1884, op. 245, Madrid, Antonio Romero.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Los elementos iconográficos que procuran ese carácter exótico son numerosos, empleados como referencias evocadoras relacionadas con el orientalismo en boga. A la oscuridad y sombras propias de una serenata nocturna se añade la indumentaria y la ornamentación arquitectónica, un arco de herradura al que la joven se asoma para disfrutar del concierto, sin faltar el detalle iconográfico aportado por el instrumento musical. Tan ilustrativo título tiene por tanto su correspondencia en la imagen, en la que abundan elementos característicos de la producción orientalista.

La pieza fue estructurada en una sencilla forma ternaria<sup>55</sup>. La primera sección, en Si menor, combina al inicio dos breves melodías contrastantes. La primera (cc.1 – 10), más animada, incluye notas picadas rememorando un punteo de laúd, y tresillos y saltos de tercera para aportar más brío, a pesar del término *lugubre* incluido en la partitura y superado por el tempo *Allegretto Moderato*. La segunda melodía, breve como he indicado (cc. 11 – 16), procura un cierto lirismo y reposo. La primera sección de la pieza se limita a repetir este juego en dos ocasiones más, con escasas variaciones más allá de alguna breve modulación.



Eje. 34. Óscar de la Cinna. *Deuxième Sérénade Mauresque pour piano. Pensée poétique* (cc.1 – 16).

<sup>55</sup> Mi selección editada de los fragmentos musicales aquí incluidos se basa en el siguiente ejemplar: Óscar de la Cinna. *Deuxième sérénade mauresque. Pensée poétique* [sic] *pour piano*, 1884, op. 245, Madrid, Antonio Romero, dedicada “A la Srta. doña María Teresa de Madrazo”. Madrid, BNE, no. cat. MP/257/8.



## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

La segunda sección, en Mi menor, expone una sencilla melodía con acompañamiento de acordes convertida en un presumible diálogo entre un hombre y una mujer, quienes aparecen representados en la cubierta del ejemplar. Para ello, Cinna emplea el recurso de pregunta y respuesta, casi imitativo, alternando registros grave y agudo.

**Deuxième Sérénade Mauresque pour piano**  
**Pensée poétique**      Óscar de la Cinna, op. 245

*Alleg<sup>ro</sup> Moderato (Diálogo) parlante*

cc. 71-100

Eje. 35. Óscar de la Cinna. *Deuxième Sérénade Mauresque pour piano. Pensée poétique* (cc.71 – 100).

La tercera sección de la pieza se limita prácticamente a reexponer la primera. Así, de nuevo alternan las dos pequeñas melodías iniciales, empleando la segunda como conclusión de la serenata. De este modo, y tras interpretar de nuevo la primera sección en

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Si menor, la pieza termina repitiendo un pequeño motivo *dolente* a distancia de octava, para finalizar quedadamente su evocador pensamiento poético.



Eje. 36. Óscar de la Cinna. *Deuxième Sérénade Mauresque pour piano. Pensée poétique* (cc.153 – 168).

### Óscar de la Cinna y Pedro de Madrazo. *El sueño del cazador*, 1856

La composición fruto de la colaboración entre Madrazo y Cinna fue dedicada a Isabel II. La cubierta recoge la consabida dedicatoria protocolaria.



EL SUEÑO DEL CAZADOR  
Para Piano  
compuesto y dedicado con  
profundísimo respeto  
á  
S.M. LA REINA DE ESPAÑA  
D.ª ISABEL II  
POR  
Oscar la [sic] Cinna  
Con  
balada, interpretación fantástica  
del sueño  
POR  
D. Pedro de Madrazo

Eje. 37. Óscar de la Cinna (música), Pedro de Madrazo (poesía). *El sueño del cazador: para piano* (cubierta), Madrid, Antonio Romero, 1856.

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

El poema de Madrazo antecede a la partitura homónima de Cinna. Aparece fechado con precisión al final del mismo (11/II/1856). En él, Madrazo expone la pesadilla sufrida por el cazador enamorado. Descrito con aprecio por su sencillez y valor, sufrirá su peor temor en sueños. Dividida la balada en cuatro secciones, comienza con una descripción de la felicidad inicial:

Entre el amor y la caza,  
El coloquio y la batida,  
El cazador animoso  
Reparte alegre la vida.  
Da á su amada el corazon,  
Dechado de fé sencilla  
Robustecida en la ausencia  
Que tiernos afectos cria,  
Y al varonil ejercicio  
Con que la selva fatiga  
Da el fuerte brazo, que arranca  
Con cada flecha una vida.  
Recojióse al duro lecho  
Que allá entre feudales ruinas  
Le brinda con el reposo  
Y á nuevos trances le anima,

Eje. 38. Pedro de Madrazo y Kuntz. Balada *Interpretación fantástica del Sueño del cazador*, I, 4 (versos 17 – 32).

Al encanto asignado a la imagen bucólica del cazador da paso al terror procurado por un enemigo, un cosaco, quien ataca a las jóvenes entre las que se encuentra, por supuesto, la enamorada del cazador.

Y al canto apacible,  
Y al himno de Baco,  
Sucede el terrible  
*Hurra* del cosaco  
Que trae cruda guerra,  
Que asuela su tierra  
Que le hunde su casa  
Que roba mugeres y rápido pasa

Eje. 39. Pedro de Madrazo y Kuntz. *Interpretación fantástica del Sueño del cazador*, 5 (versos 53 – 60).

El cazador quiere acudir en auxilio tras mucho esfuerzo. Al procurar luchar contra el atacante, la mala fortuna acaba con la vida de su amada.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

El cazador indignado  
El fuerte cuchillo empuña,  
Y en defensa de su amada  
Quiere correr á la lucha.  
Pero la noche, que engendra  
Visiones que el alma endulzan,  
Tambien negras pesadillas  
Aborta que el pecho abruman.

.....

Por última vez el triste  
Pide un esfuerzo á su furia;  
Ya la mano le obedece,  
Toma el arcabuz, y apunta:  
Suenan el tiro, vuela el plomo,  
Y ¡ay, maldecida fortuna!  
De su dulce amada prenda  
En el pecho lo sepulta!  
Lanza un grito; no vé más,  
El sentido se le ofusca;  
Cae en tierra; densas sombras  
Le envuelve – Pálida luna

Eje. 40. Pedro de Madrazo y Kuntz. *Interpretación fantástica del Sueño del cazador*, 5 (versos 1 – 8, y 29 – 40).

Finalmente, el cazador despierta para descubrir la felicidad del día tras el sueño cruel.

La fresca mañana  
Se pinta á su vista  
Con bellos celajes de niebla y de grana,  
Y sueñan las trompas, la gente ya lista.  
Inmóvil á su espuela,  
Parece de leño  
Su negro caballo; peligros recela,  
Despierta turbado.... ¡Ah! ¡todo era un sueño!  
Ya sale contento,  
Y goza la aurora,  
Y el fresco bostezo que da movimiento  
Del bosque á las ramas que nueva luz dora.  
Y acuden los perros  
A las madrigueras,  
Y sueñan las trompas, y su eco en los cerros;  
Cabalga la tropa; y ahora es de veras.

Eje. 41. Pedro de Madrazo y Kuntz. *Interpretación fantástica del Sueño del cazador*, 5 (versos 17 – 32).

Descrita en el título como “interpretación fantástica”, la pieza musical es una evocación del texto. No contiene indicaciones concretas al poema, más allá de elementos característicos como los toques de trompa que veremos a continuación. Por tanto,

cualquier alusión detallada procedería de nuestra propia percepción. Los ritmos de danza pueden relacionarse con los fragmentos de narración pastoril, así como los cambios dinámicos y de *tempi* nos sugieren relaciones con el texto poético<sup>56</sup>.

Esta composición es la pieza más elaborada de Cinna de entre las incluidas en el estudio. Posee una escritura más compleja, tanto en su estructura como en el desarrollo de cada sección. La forma de la obra se encuentra cercana a las fantasías musicales tan del gusto de la época. Se asemeja a su vez a los *lieder* de exacerbada exaltación romántica, con una evidente equiparación temática en los respectivos *Der Jäger* de figuras tan relevantes como Brahms y Schubert, con protagonistas enfrentados a sentimientos poderosos que permiten una expresividad, en el caso que nos ocupa, referida en exclusiva a la interpretación instrumental que procura transmitir el recorrido de la aventura y los sentimientos del protagonista.

Dividida en diversas secciones, Cinna incluye modulaciones, cambio de *tempo*, reelaboraciones temáticas y variaciones. Dentro del juego de vistosidad, la pieza permite un lucimiento técnico. Esa exhibición se encuentra unida a la expresividad propia del relato al que alude el poema. El sueño angustioso del cazador, las tensiones de la caza y la lucha y el valor del protagonista se entremezclan en él. Asimismo, la obra intercala fragmentos musicales cercanos a los ritmos de danza. Tras el recorrido por lo que resultó ser un mal sueño, la vida parece continuar con cierta calma.

**El sueño del cazador**

Balada de Pedro de Madrazo Óscar de la Cinna

M. M.  $\text{♩} = 72$

cc. 1-8

<sup>56</sup> Mi selección de los fragmentos aquí transcritos se basa en el siguiente ejemplar: Óscar de la Cinna (música), Pedro de Madrazo (poesía). *El sueño del cazador: para piano*, 1856. Madrid, Antonio Romero. Madrid, BNE, no. cat. MC/5/59.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Eje. 42. Óscar de la Cinna. *El sueño del cazador* (cc. 1 – 8).

La introducción *Grave* anuncia el carácter de la pieza musical, así como ciertos elementos empleados de modo recurrente, como el ascenso melódico (cc. 4 – 6) que alterna con otros motivos. Esos breves temas melódicos presentados al inicio de la pieza aparecen de nuevo a lo largo de la obra. Emplea dos tonalidades primordiales, alternando Fa menor y Mi bemol Mayor. Los *tempi* son diversos, así como los indicadores de compás y la figuración, y procura así una variedad que aporta una expresividad que podemos relacionar con las distintas situaciones del relato al que hace alusión. Los fragmentos presentados a continuación son ejemplos de los motivos empleados de modo recurrente. Poseen una variedad de recursos y caracteres que forman parte de la pretensión de descripción musical de un texto literario.

**El sueño del cazador**  
Balada de Pedro de Madrazo  
Óscar de la Cinna

Handwritten musical score for the first eight measures of 'El sueño del cazador'. The score is in F minor (three flats) and common time. It features a piano introduction with a slow, expressive character. The notation includes various dynamics such as *dolente*, *amato*, and *espressivo*. The piece concludes with a measure marked 'fin'.

**El sueño del cazador**  
Balada de Pedro de Madrazo  
Óscar de la Cinna

Handwritten musical score for measures 36 to 41 of 'El sueño del cazador'. The score continues in F minor and common time, showing a continuation of the melodic and harmonic themes established in the introduction.

Eje. 43. Óscar de la Cinna. *El sueño del cazador* (cc. 13 – 21).

Eje. 44. Óscar de la Cinna. *El sueño del cazador* (cc. 36 – 41).

**El sueño del cazador**  
Balada de Pedro de Madrazo  
Óscar de la Cinna

Handwritten musical score for measures 13 to 21 of 'El sueño del cazador'. The tempo is marked 'M.M.  $\text{♩} = 80$ '. The score includes performance instructions such as 'sempre ppp e dolce', 'dim. e molto legato', and 'rit.'. It concludes with a measure marked 'fin'.

**El sueño del cazador**  
Balada de Pedro de Madrazo  
Óscar de la Cinna

Handwritten musical score for measures 36 to 41 of 'El sueño del cazador'. The tempo is marked 'M.M.  $\text{♩} = 72$ '. The score includes performance instructions such as 'con molto animato' and 'con energia'. It concludes with a measure marked 'fin'.

Eje. 45. Óscar de la Cinna. *El sueño del cazador* (cc. 69 – 73).

Eje. 46. Óscar de la Cinna. *El sueño del cazador* (cc. 107 – 114).

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

Los cambios de ritmos y las sonoridades diversas aluden a referentes propios de la acción del relato, como la indicación a la caza mediante los toques de trompa [*Corní*] o la melodía de rasgos folclóricos en la danza popular en 6/8.

**El sueño del cazador**  
Balada de Pedro de Madrazo

M.M.  $j = 72$

Óscar de la Cinna

(cc. 85-91)

**El sueño del cazador**  
Balada de Pedro de Madrazo

M.M.  $j = 72$

Óscar de la Cinna

(cc. 107-114)

Eje. 47. Óscar de la Cinna. *El sueño del cazador* (cc. 85 – 91).

Eje. 48. Óscar de la Cinna. *El sueño del cazador* (cc. 107 – 114).

El inicio de la pieza combina motivos melódicos en pasajes breves. Cinna desarrolla un mayor lucimiento técnico al avanzar la composición, intercalando pasajes de mayor efectividad. El compositor incluye escalas y figuraciones rápidas que favorece la exhibición de una habilidad técnica propia de quien era un reconocido virtuoso. Estas secciones más veloces, con mayor amplitud interválica y un carácter más agitado, también son cada vez más extensas.

**El sueño del cazador**  
Balada de Pedro de Madrazo

M.M.  $j = 72$

Óscar de la Cinna

(cc. 30-32)

**El sueño del cazador**  
Balada de Pedro de Madrazo

M.M.  $j = 72$

Óscar de la Cinna

(cc. 41-45)

Eje. 49. Óscar de la Cinna. *El sueño del cazador* (cc. 30 – 32).

Eje. 50. Óscar de la Cinna. *El sueño del cazador* (cc. 41 – 45).

El poema de Madrazo describe una pesadilla en la que la enamorada muere para, tras el sufrimiento del cazador, descubrir que se trata de una ensoñación. Así, en

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

correspondencia con el texto, la obra musical finaliza con extrema suavidad en un acorde de tónica. Tras la aventura, llega el alivio y la calma. *Glissandi* ascendentes *ppp* evocan la aurora, final del relato y de la pieza.



Eje. 51. Óscar de la Cinna. *El sueño del cazador* (cc. 301 – 307).

### Óscar de la Cinna. *Berceuse*, “Al S<sup>r</sup>. D<sup>n</sup>. Pedro de Madrazo, 1876?

Encontramos de nuevo un “pensamiento poético”, en esta ocasión referido a una canción de cuna. La publicación de la pieza incluye una cubierta con una imagen alusiva a la producción musical. Una mujer sonriente mira al bebé que sostiene en brazos. Su indumentaria y aderezos combinan con un rincón con elementos alusivos como una cuna algo ostentosa. Por tanto, una escena maternal en un entorno doméstico, una vez más acomodado.



Fig. 81. J. Z. (litografía). *Deux Berceuses. Zwei Wiegenlieder. Deux Pensées poétiques pour piano*, Óscar de la Cinna (cubierta), Madrid, Andrés Vidal hijo, opp. 120 – 21, Instituto litográfico C. G Röder, 1876?



## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

En la edición musical con la que he trabajado se encuentran agrupadas dos piezas similares. La primera *Berceuse* fue dedicada “A Monsieur Andres [sic] Vidal”, esto es, Andrés Vidal y Llimona, quien fue editor de esta. La segunda *Berceuse*<sup>57</sup> fue dedicada a Pedro de Madrazo dos décadas después de su colaboración en la balada anteriormente comentada.



Eje. 52. Óscar de la Cinna. *Berceuse. Wiegenlied no. 1* (fragmento inicial, cc. 1 – 3).

Eje. 53. Óscar de la Cinna. *Berceuse. Wiegenlied no. 2* (fragmento inicial, cc. 1 – 3).

*Berceuse no. 2* procura una emotividad acorde con el subtítulo “pensamiento poético”, el cual fue utilizado por Cinna en diversas ocasiones, como en la mencionada obra dedicada a María Teresa de Madrazo. De dificultad media, procura un cierto lucimiento técnico a través de la escritura arpegiada en la mano izquierda y de acordes en la derecha, cuya combinación logra un efecto expresivo más que una exhibición técnica compleja. Posee una estructura ternaria, sencilla y sin modulación entre secciones.

La primera sección expone un tema melódico simple, una breve melodía descendente con figuración en negras con puntillo. Sigue un ligero juego con ese material y un pequeño adorno en semicorcheas para finalizar, siempre con la calma señalada, *dolce ed espressivo*, dinámica y carácter propios de una nana instrumental. El acompañamiento en la mano izquierda consiste en un despliegue arpegiado de acordes (corchea, semicorcheas y corchea) ajustado a un 6/8 y mantenido prácticamente durante toda la pieza, aportando el sentido de vaivén adecuado a la intencionalidad de una pieza de estas características.

<sup>57</sup> Mi selección editada de los fragmentos aquí incluidos se basa en el siguiente ejemplar: Óscar de la Cinna. “Berceuse. Wiegenlied” no. 2, *Deux Pensées poétiques pour piano*, 1876? Madrid, Andrés Vidal hijo, op. 121. Madrid, BNE, no. cat. MC/281/34.

**Berceuse no. 2. Wiegenlied. Pensée poétique**  
Al Sr. Don Pedro de Madrazo Óscar de la Cinna

Allegretto sostenuto M. M.  $\text{♩} = 58$

measures 1-12

Eje. 54. Óscar de la Cinna. *Berceuse no. 2* (cc. 1– 12).

**Berceuse no. 2. Wiegenlied. Pensée Poétique**  
Óscar de la Cinna

Tranquillo

measures 13-33

Eje. 55. Óscar de la Cinna. *Berceuse no. 2* (cc. 13 – 33).

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

En su segunda sección (cc. 13 – 33) Cinna se limita a ampliar los elementos melódicos a través de acordes, o bien al doblar a la octava las notas del tema melódico inicial. La reelaboración de los temas musicales aporta de este modo un mayor lucimiento técnico y expresivo, dentro de una sencillez ajena a complejas dificultades de interpretación.

La tercera sección (cc. 34 – 48) consiste en una reexposición, una repetición exacta hasta el último arpeggio y los acordes cadenciales, sin coda.



Eje. 56. Óscar de la Cinna. *Berceuse no. 2* (cc. 34 – 48).

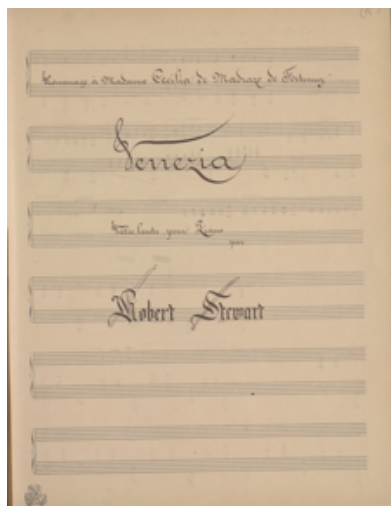
### 1.4. “Hommage à Madame Cecilia”: *Venezia* por Robert Stewart

La partitura de *Venezia: valse lente pour piano* fue dedicada a Cecilia de Madrazo por el compositor Robert Stewart<sup>58</sup>. Stewart fue admirador de la obra de Richard Wagner. Asistió al festival de Bayreuth en cinco ocasiones: 1876, 1884, 1885, 1891 y 1892 (Parker

<sup>58</sup> Sir Robert Prescott Stewart (Dublín, 1825 — 1894). Organista, director, compositor y profesor. Formado como niño de coro en la capilla de la catedral de la iglesia de Cristo, en ella ocuparía el cargo de organista, así como en el Trinity College y en la catedral de San Patricio. Profesor en la Irish Academy of Music, fue director de las siguientes sociedades musicales: Dublin Philharmonic Society y Belfast Harmonic Society. Su producción vocal alcanzó popularidad. Fue nombrado caballero en 1872. (Husk, y Ryan 2001, XXIV, 383)

2009). También fueron admiradores de la producción wagneriana Cecilia de Madrazo y sus hijos (véase cap. V, subapart.1.2).

Al contrario que el conjunto de obras dedicadas aquí incluidas, la partitura de la pieza *Venezia* está manuscrita. Podemos deducir que resultó ser un detalle cortés, una pieza destinada a la persona a la que fue dedicada. Se trataría, por tanto, de un documento *unicum* conservado en el fondo de partituras de la familia Madrazo<sup>59</sup>.



Eje. 57. Robert Stewart. *Venezia: valse lente pour piano* (portada), s.l.

Su título y dedicatoria están anotados en el mismo papel pautado empleado para escribir la composición y, de hecho, se trasluce la notación musical. La portada de la pieza se encuentra en el recto del bifolio vertical y el inicio de la misma en el verso del mismo bifolio. El símbolo de la clave de sol es utilizado como ornamento en el título y en el término “hommage” al inicio de la dedicatoria.

El título “Hommage à Madame Cecilia de Madrazo de Fortuny” puede relacionarse con el periodo biográfico extenso (1889 – 1932) durante el cual Cecilia de Madrazo residió en Venecia, y cuyo *palazzo* se convirtió en centro de reunión de artistas y figuras que recordaban el talento de su marido, así como el de sus familiares (véase cap. I, apart. 3).

<sup>59</sup> La edición de los distintos fragmentos de la pieza para su análisis se basa en el siguiente ejemplar: Robert Stewart. *Venezia: valse lente pour piano*, ca. 1900, partitura manuscrita, s. l. Madrid, BNE, no. cat. Mp/2048(15). Fechada de manera aproximada en el archivo, conviene tener presente que la pieza impresa fue publicada en 1892 en París, dos años antes del fallecimiento del compositor (Stewart. *Venezia. Vals lente pour piano*. París, imp. de V.e Parent, 1892). La edición completa se encuentra en el anexo IV.

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS



Eje. 58. Robert Stewart. *Venezia*, portada (detalle), 1, recto.

Eje. 59. Robert Stewart. *Venezia*, Introducción, *Andante con sentimento di tristezza*, 2, verso (fragmento, cc. 1 – 12).

El carácter melancólico de la pieza es homogéneo a lo largo de esta. Las distintas secciones no plantean motivos ni elementos contrastantes, sino que mantienen una continuidad. Son las siguientes:

- Introducción. *Andante con sentimento di tristezza*
- Tempo di Valse. *Con molto sentimento*
- Trio. *dolce*
- Coda. *Con molta tristezza*

Stewart emplea en esta pieza de salón un melodismo lírico ajeno a cualquier innovación. La reiteración temática efectista de melodías sencillas sobre un acompañamiento simple, así como el uso de ornamentos y *tremolo*, procuran un lucimiento del intérprete, quien debe encontrarse en cuanto a preparación al menos en un nivel intermedio para resultar adecuado, sin impedir por supuesto el gusto por una interpretación de superior capacidad.

### Introducción. *Andante con sentimento di tristezza*

Se inicia la obra en Fa menor y compás 6/8. La introducción marca el carácter general de la pieza, empleando elementos y motivos reiterados en la composición. Sucesiones acórdicas de la melodía, en ocasiones combinando su interpretación entre las manos izquierda y derecha, acompañamientos sencillos e inclusión de compases con *tremolo* se encuentran en el desarrollo de la pieza. Por tanto, no se trata de una breve introducción sino de la exposición de fórmulas de composición que serán reutilizadas. El

ámbito entre *piano* y *pianissimo* también resulta ser la dinámica general de la pieza. El carácter inicial *con sentimento di tristezza* tiene su continuidad en la obra.

**Venezia**  
Valse lente pour piano

Robert Stewart

Andante con sentimento di tristezza

The musical score for 'Venezia' is presented in four systems. The first system, marked 'Introd.' and 'pp', begins with a series of chords in the right hand and a single note in the left hand. The second system, starting at measure 6, continues with similar textures, including a 'molto dolce' marking. The third system, starting at measure 11, features more active eighth-note patterns in the right hand. The fourth system, starting at measure 16, includes 'a tempo' and 'rit.' markings, showing a change in the tempo and dynamics.

Eje. 60. Robert Stewart. *Venezia*, “Introducción” y “puente” (cc. 1 – 17; y cc. 18 – 19).

### Tempo di Valse. Con molto sentimento

Con un cambio de compás propio del ritmo danzable elegido, *Valse lente*, la tonalidad de la obra sigue siendo Fa menor. El carácter de serenidad se prolonga en esta sección central. En ella alternan dos motivos. Si bien el segundo es más sobrio, no por ello hay un contraste excesivo, sino que se mantiene un juego melódico similar. Toda la sección se apoya en un acompañamiento acórdico básico.

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

**Venezia**  
Valse lente pour piano  
Robert Stewart

**Venezia**  
Valse lente pour piano  
Robert Stewart

Finisce in 18-20  
(Tempo di valse Tema A in 11-14)

(in 56-73)

Eje. 61. Robert Stewart. *Venezia*, puente (cc. 18 – 20), y *Tempo di valse* (cc. 21 – 40).  
Eje. 62. Robert Stewart. *Venezia*, *Tempo di valse* (cc. 57 – 73).

### Trio. *Dolce*

En el Trío continúa el ritmo de vals. La tonalidad ha modulado a la homónima Fa Mayor. El tempo se mantiene, con escasos *ritardandi* y pequeños cambios dinámicos.

**Venezia**  
Valse lente pour piano  
Robert Stewart

(in 125-140)

Eje. 63. Robert Stewart. *Venezia*, *Trio* (cc. 103 – 140).

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Con un acompañamiento similar a la sección anterior, se emplean motivos melódicos ya expuestos en la introducción, como la melodía ascendente por octavas de los últimos compases aquí incluidos (cc. 136 – 138). Los términos *dolce* y *amoroso* se emplean en consonancia con la expresión asignada a la obra general.

### Coda. *Con molta tristezza*

Stewart unifica, como hemos visto hasta el momento, el objetivo expresivo de la pieza. En la Coda se prolonga el carácter cuanto menos reposado, aquí señalando *molta tristezza* como variante sutil. A esta continuidad se unen los leves matices dinámicos y breves *ritardandi* empleados. El cambio se centra en la tonalidad, de nuevo Fa menor como parte de la reexposición previa a la coda.

La coda presenta un ya habitual desarrollo melódico basado en el ritmo de vals unificador, con un acompañamiento de octavas al que seguirá un diseño rítmico ternario repetitivo. Tras un muy breve descenso cadencial (cc. 229 – 230), se reexponen (cc. 233 – 262) los motivos melódicos empleados en el inicio de la sección *Tempo de valse* (cc. 25 – 40 y cc. 73 – 87).

**Venezia**  
Valse lente pour piano  
Robert Stewart

*Con molta tristezza*

Coda

cc. 196-225

Eje. 64. Robert Stewart. *Venezia*, Coda (cc. 196 – 225).



## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

Stewart escogió los compases con *tremolo* incluidos en la introducción (cc. 17 – 18) de nuevo en la coda en dos ocasiones, antes de la reexposición del tema de vals mencionado y como final previo al descenso melódico acompañado de acordes (cc. 263 – 270). De este modo, la pieza finaliza con una figuración en *tremolo* ya empleada, junto a un descenso melódico por octavas y una dinámica *ppp*, manteniendo su carácter unitario.



Eje. 65. Robert Stewart. *Venezia*, Coda (cc. 263 – 278).

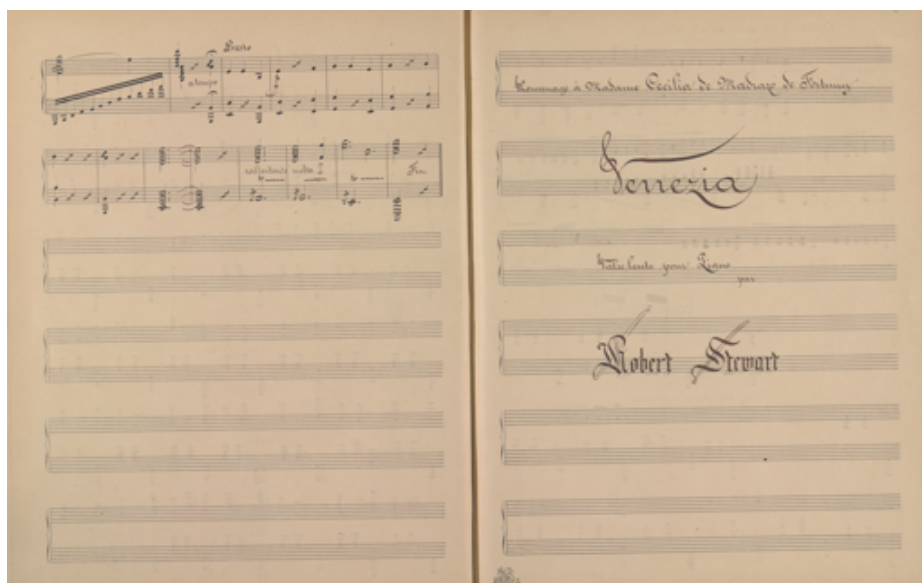
La partitura no contiene en su manuscrito enmienda ni tachadura alguna. No está arrugada ni presenta tampoco dobleces o marcas. No hay indicaciones de interpretación realizadas por quienes pudieran tener acceso a esta, si bien podría entenderse como un modo de preservar una pieza única que era, además, una obra dedicada.

Las obras analizadas pertenecen al género de salón. El piano es el instrumento en todas ellas, habitualmente solista, si bien puede acompañar al canto. En este último caso, los poemas en los que se basan son obra de miembros del entorno familiar y de socialización de los Madrazo, los poetas Pedro de Madrazo y Antonio Arnao. Se trata de una producción con características comunes en cuanto al público al que fue dedicada, formando parte presumiblemente de las interpretaciones en los salones de la familia Madrazo. Todas las obras fueron publicadas, esto es, forman parte del mercado editorial desde la década de 1850 (Óscar de la Cinna, *El sueño del cazador*, 1856) hasta la década de 1890 (Robert Stewart, *Venezia*, 1892), si bien la pieza de Stewart consiste en un manuscrito dedicado. Estas dedicatorias visibilizan la expresión de amistad, de

conexiones sociales o de cortesía profesional. A su vez, documentan un entramado de relaciones entre figuras con distintos orígenes, oficios, cualidades o intereses.

## 2. Colección musical: *Álbum de vales*

La partitura de la composición *Venezia* de Robert Stewart pasó a formar parte de una de las frecuentes ediciones facticias en la época, aquí bajo el título genérico de *Valses*. De las veinte composiciones<sup>60</sup>, solamente dos son manuscritas. Así, a la mencionada *Venezia* le antecede en el volumen otra obra de Stewart, de título *Hungarian Land. Waltzer*, en Mi Mayor. Incluye en la portada una dedicatoria: “Dedicated to Miss Edith Fisher”. La obra aparece sin fechar, manuscrita sobre papel pautado, al igual que la pieza dedicada a Cecilia de Madrazo. No aparece registrada en el catálogo de la BNE. Tras *Venezia* se encuentra la partitura impresa de la pieza de Johann Strauss II *Schaltz — Walzer*<sup>61</sup>.



Eje. 66. Robert Stewart. *Hungarian Land* (fragmento final) y *Venezia* (portada).

<sup>60</sup> He incluido el listado de las piezas y la descripción de los ejemplares en el anexo V.

<sup>61</sup> Las imágenes de las obras manuscritas forman parte del archivo digitalizado en la BNE bajo petición. Robert Stewart, *Venezia*, Madrid, BNE, sig. MP/2048(5), código 1104963593(15) (recibido 5/IX/2018). Incluyen la última página de la pieza de Robert Stewart *Hungarian Land. Waltzer* y la portada de la pieza de Johann Strauss II *Schaltz-Walzer* respectivamente. La obra de Strauss II no aparece individualizada en el registro de la BNE.

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS



Eje. 67. Robert Stewart. *Venezia* (fragmento final); y Johann Strauss II, *Schalt — Walzer* (portada).

Se trata de un álbum creado a partir de piezas de diversas autoría y procedencias. Las piezas fechadas pertenecen al último tercio del siglo XIX. Predominan en el álbum las obras de autores franceses y centro — europeos. Johann Strauss II, el compositor austriaco Philippe Fahrbach junior y el compositor belga Gustave Michiels<sup>62</sup> fueron los creadores con un mayor número de piezas, tres valeses respectivamente. Fueron incluidas dos piezas del compositor francés Émile Waldteufel<sup>63</sup>. A ellas se unen tres compositores representados por una pieza respectivamente: el austrohúngaro Alphons Czibulka y el alemán Rudolf Dellinger, así como una pieza del compositor norteamericano Frank W. Meacham<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Johann [Baptist] Strauss II (Viena, 1825 – 1899). Compositor, director y violinista. Perteneciente a una afamada saga de músicos, su debut público se produjo en 1844. Tras el fallecimiento de su padre en 1849 se convirtió en su sucesor como el más destacado director y compositor de danzas populares vienesas, siendo denominado el “rey del vals”. Excelente orquestador, su extenso catálogo incluye obras sinfónicas y producción escénica (como operetas), junto a un repertorio de baile de extraordinaria difusión. (Kemp 2001, XXIV, 478 – 487); Phillippe Fahrbach junior (Viena, 1843 – 1894). Compositor, director y violinista. Su producción incluye alrededor de trescientas cincuenta marchas y piezas de danza. Desde 1855 dirigió la orquesta creada por su padre, Phillippe Fahrbach senior (Viena, 1815 – 1885), quien fue miembro de la orquesta de Johann Strauss I entre 1825 y 1835. (A. Lamb 2001, 517); y Gustave Michiels (Ixelles, Bélgica, 1845 – 1911). Compositor, director y arreglista. El catálogo de su producción registrado en la BNF alcanza las cuatrocientas setenta y nueve obras, entre ellas numerosas piezas de salón como marchas, danzas, valeses, melodías y canciones. (Voz “Custine, Astolphe – Louis-Léonor” BNE s.f.)

<sup>63</sup> [Charles – ] Émile Waldteufel [Lévy] (Estrasburgo, 1837 – París, 1915). Compositor, pianista y director. Perteneciente a una familia de músicos, fue pianista en la corte de Napoleón III. Desarrolló su carrera en Francia, si bien obtuvo éxito en Gran Bretaña a partir de 1874, ampliándose el campo de sus publicaciones a países como Alemania y Estados Unidos. Su producción ronda las trescientas obras para piano, de las cuales más de ciento ochenta son valeses. Destacaron piezas como *Joies et peines* (1859) o *Les patineurs* (1882). Su vals *Manolo* (1873) inició la difusión de su obra en Gran Bretaña. También publicó versiones orquestales de sus obras. (Lamb 2001, 90 – 10)

<sup>64</sup> Alphons Czibulka (Szepesvárallya [actualmente, Spišská Nová Ves], Eslovaquia, 1842 – Viena 1894). Compositor húngaro, pianista, director y profesor. Su producción incluye operetas y más de trescientas

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

La especificidad de la colección no impide que se realice una mezcolanza propia de un agrupamiento guiado exclusivamente por la forma musical. La casi totalidad de las obras son valeses destinados al piano, si bien algunas piezas son arreglos de obras orquestales. La pieza de Dellinger procede de una opereta, *Lorraine*, al igual que la obra basada en temas de la opereta *Der Zigeunerbaron* [*El barón gitano*] de Johann Strauss II. Las piezas originales de valeses son en su mayoría colecciones, pues de las dieciocho solamente dos son valeses como piezas únicas, la referida *Venezia* de Robert Stewart y *Southern Belle* de Meacham.

Buena parte de los compositores desarrollaron una producción característica dentro del mercado musical. Fahrbach junior, Michiels, Waldteufel o Czibulka ejemplifican la autoría destinada en su mayor parte a producir piezas de salón. El autor más destacado en el género por su popularidad es sin duda Strauss II. La autoría corresponde a compositores profesionales, aunque también se incluye una pieza escrita por el conde de Peñalver [Enrique de Peñalver], constando en la portada su cargo como Secretario de la Embajada “al servicio del rey de España”.



Eje. 68. S. Mascardó (calcografía), Federico Chueca (música). *Veni, Vidi, Vici. Tanda de Valses para piano* (portada), Madrid, J. Campo y Castro, 1877.

---

piezas de salón. (A. Lamb 2001, 287); Rudolf Dellinger (Graslitz, Bohemia, 1857 – Dresde, 1910). Compositor y director alemán. En su producción destacan operetas como *Don Cesar* (en tres actos, con libreto de Otto Walther. Hamburgo, 1885), así como también se encuentran marchas y canciones. La partitura incluida en el volumen de valeses analizado pertenece a la opereta en tres actos *Lorraine*, con libreto de Oscar Walther, estrenada en el Carl Schultze – Theater de Hamburgo (2/X/1886). (A. Lamb 1994); y Frank W. Meacham (Búfalo, Nueva York, 1856 – Nueva York, 1909). Compositor y arreglista norteamericano. Su producción incluye piezas para bandas militares como *American patrol* y *Columbus march* y valeses como *Happy life*. (Moser 1996)

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

Destaca la producción española en la firma de Federico Chueca, quien dedicó su *Tanda de Valses para piano* “A mi querido amigo el distinguido violinista Sr. D. Federico González”<sup>65</sup>. Ramón Lorente dedicó *Tanda vales para piano* a su hija. A la dedicatoria impresa (“A mi querida hija Rafaela”) se añade una más, esta última manuscrita: “A la Señora D<sup>a</sup> Ana Maria Mu[tha] de Galonge su muy atento S. S. S. q.b.s.m.”. Incluye la firma también manuscrita del autor y la fecha, “agosto 1896”. Se trataría por tanto de un ejemplar publicado y dedicado como cortesía. Por su parte, Enrique de Peñalver dedicó su pieza *Conchita* “A Madame la Comtesse de Santovenia”. Concepción Serrano, hija del general Francisco Serrano y Domínguez, primer duque de la Torre, contrajo matrimonio con el III conde de Santovenia, José María Martínez Campos, en París en 1880 (Menocal 2011). Fue retratada hacia los once años por Eduardo Rosales.



Fig. 82. Eduardo Rosales Gallinas. *Concepción Serrano, después condesa de Santovenia*. 1871, óleo sobre lienzo, 163 x 106 cm. Madrid, MNP, no. cat. P006711.

Las editoriales también varían. En la colección aparecen las empresas de August Cranz en Hamburgo, Henri Heugel en París o Schott Frères en Bruselas (esta última editorial corresponde a tres obras). Las obras de Chueca y Lorente se encuentran disponibles en los catálogos de J. Campo y Castro y Zozaya respectivamente. La firma Zozaya, por su parte, también aparece en la producción de la pieza de G. C. Capitani y de una de las piezas aquí incluidas de Philippe Fahrbach junior, *Laetitia. Suite de Valses*

---

<sup>65</sup> La pieza de Chueca incluida en la colección de *Valses* no aparece en el registro de la BNE de modo individualizado. En el catálogo de la BNE se encuentra un ejemplar de la misma editorial y edición, sin el sello de Díaz Jornet presente en el ejemplar de la colección mencionada. Incluyo la imagen de la partitura disponible en el archivo en red como referencia, con sus datos de catalogación en el listado correspondiente.

*pour piano*. Zozaya se convierte así en ejemplo de los promotores de ediciones en España en el mercado de la producción y difusión de partituras (Gosálvez Lara 2012, 392). Asimismo, la partitura de la pieza de Johann Strauss II *Schaltz — Walzer* tiene el sello de la editorial “Pablo Martín, hijo de Casimiro Martín, calle Bordadores”. De este modo, encontramos en la colección obras de autores extranjeros difundidas por distribuidores españoles. Por su parte, la pieza de Peñalver fue publicada en Leipzig, ciudad en la que estaba destinado<sup>66</sup>.



Eje. 69. Johann Strauss II. *Schaltz — Walzer* (cubierta).

Eje. 70. Johann Strauss II. *Schaltz — Walzer* (detalle del sello de la editorial Pablo Martín).

La forma musical que da título al volumen se extiende a lo largo de este. Se trata, por tanto, de una colección de piezas de salón en la que podemos encontrar versiones para piano de obras exitosas como operetas [piezas nos. 4 y 16] junto a numerosas obras de autores destacables en la producción de valeses. Un número considerable de las obras consisten en una suite de valeses (en el caso de Chueca y de Lorente, el término empleado es “tanda de valeses”), incluso si no aparece definido como tal en la producción [piezas nos. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18 y 20].

Ninguna de las piezas del volumen presenta indicaciones manuscritas de interpretación. No parecen haber sido frecuentemente empleadas. Si bien algunas cubiertas y hojas de portada y contraportada no se conservan, todas las partituras se encuentran en perfecto estado. No están arrugadas, ni presentan dobleces. Como he indicado, sí se encuentra la firma y dedicatoria a lápiz en una de las piezas, la referida a

<sup>66</sup> En el catálogo de la BNE aparecen registradas de modo individual algunas de las partituras incluidas en el volumen de valeses, como las dos piezas manuscritas de Robert Stewart, la pieza de Peñalver *Conchita* y ejemplares de dos de los tres valeses de Johann Strauss II. Otras piezas aparecen en el registro haciendo referencia a ejemplares de partituras de la misma edición que las obras incluidas en el citado volumen *Valeses*. La información se encuentra en el anexo V.

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

Ramón Lorente [pieza no. 8], pero tampoco presenta indicación alguna llevada a cabo por quien empleara la partitura para su interpretación.

Destaca la producción de Federico Chueca [pieza no. 3] junto a autores españoles menores como los mencionados Lorente y Enrique de Peñalver [piezas nos. 8 y 13 respectivamente]. Esto es, tres compositores españoles en una colección formada por veinte piezas en las que, como ya he indicado, destaca el número de compositores centroeuropeos. Se incluyen dos compositores con dos piezas respectivas [Robert Stewart, piezas nos. 14 y 15; y Émile Waldteufel, piezas nos. 19 y 20] o en tres piezas de la colección [Philippe Fahrbah Junior, piezas nos. 5, 6 y 7; Gustave Michiels, piezas nos. 10, 11 y 12; junto al imprescindible Johann Strauss II, piezas nos. 17, 18 y 19].

Consiste, en definitiva, en una recopilación de obras que, a pesar de tener origen y autorías diversas, posee una forma homogénea. No se trata de piezas de excesiva complejidad, pudiendo ser ejecutadas con cierta corrección por intérpretes con un nivel técnico intermedio o avanzado. De este modo, *Álbum de valse*s puede ser considerado un ejemplo de la producción destinada a los salones en los que se desarrollaba la interpretación musical del aficionado.

### 3. Retratos de músicos por Federico de Madrazo

Analizo a continuación retratos de músicos realizados por Federico de Madrazo. En ellos, varían los materiales y soportes empleados, bien sea un óleo sobre lienzo o unos dibujos a lápiz. Asimismo, trato también los retratos de dos cantantes: Sofía Vela, a cargo del mencionado Madrazo, y Manuela Oreiro, esta última presente en el lienzo de Antonio María Esquivel y en la litografía de Rosario Weiss. Por su parte, la amistad de Jesús de Monasterio y Federico de Madrazo permitió sesiones para el retrato del músico acompañadas de sus interpretaciones. A estas obras se unen las imágenes de aquellos músicos que tuvieron una conexión menos estrecha con la familia Madrazo, pero no por ello con menos importancia iconográfica. Figuras como Pedro Escudero formaron parte de las veladas de la familia Madrazo. Compositores como Ramón Carnicer o Tomás Genovés también fueron objeto de la retratística llevada a cabo por Federico de Madrazo. A estas obras se añadirían los tres retratos realizados a Santiago de Masarnau (véase cap. I, subpart. 2.1). A ellos se unen los retratos de las cantantes Isabel Colbrand y Adelina Patti realizados por José y Raimundo de Madrazo respectivamente, por lo que se amplía

el arco cronológico de la producción retratística de músicos por parte de la saga de pintores. A su vez, el retrato de Ettore Pinelli por Eduardo Rosales, este último miembro del entorno de los Madrazo, es un ejemplo de las similitudes en cuanto al contexto y al empleo de elementos iconográfico — musicales en un retrato realizado a quien era amigo del pintor que lo llevó a cabo, tal y como ocurre en la producción artística por Madrazo de Monasterio. Con distintos formatos, técnicas y destinos asignados, estas obras comparten la significación de la representación de la figura del músico como prueba de la relevancia asignada a su oficio.

El número de retratos de músicos españoles no es elevado, especialmente si se establecen comparaciones con otros países como Francia, así como Italia o Alemania. Del mismo modo, hay diferencias entre la proyección de la imagen de un intérprete y la de un compositor (E. Casares Rodicio 1997, 14 — 15). Ambas facetas coinciden en buena parte de los músicos mencionados, si bien en algunos prima la interpretación musical sobre la composición. Consideración especial merece el análisis del modo específico en el que los músicos eran presentados, la manera deliberada en que se decidía su exposición como miembros pertenecientes a un grupo que poseía sus propios rasgos y atributos iconográficos.

### **3.1. Sofía Vela versus Manuela Oreiro**

Las intérpretes Sofía Vela y Querol (1825 – 1909) y Manuela Oreiro Lema (1818 – 1854) coincidieron en producciones operísticas y desarrollaron sus carreras en espacios comunes. Su notoriedad, documentada en ambos casos, se encuentra a su vez recreada en una producción iconográfica diversa, a la que no fue ajena la relación de socialización con la familia Madrazo.

Federico de Madrazo realizó en 1850 el retrato de la cantante, pianista y compositora Sofía Vela, contralto de la Real Cámara. Fue una muestra de amistad, un regalo del pintor (J. L. Díez 1994c, 210). La fama del lienzo, incluido en los fondos del MNP, ha contribuido a la perdurabilidad de la figura de Vela, la cual ocupó un lugar secundario con relación a la cantante Manuela Oreiro. Considero el análisis de la figura de Sofía Vela de interés en sí mismo, pero su estudio se enriquece al ser relacionado con



## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

la figura coetánea de Oreiro, de quien realizó un retrato Antonio María Esquivel<sup>67</sup> en 1841, y con quien coincidió Vela durante su carrera.

Vela participó en las representaciones de “las óperas *Ildegonda*, de nuestro amigo Arrieta, *Luisa Miller*, del original Verdi, la *Straniera*, del arrebatador Bellini, *La conquista de Granada*, del expresado Arrieta”. Su actuación es mencionada por Saldoni tras la referencia a la cantante Manuela Oreiro, quien “quedó a la altura de su gran reputación”, lo que no impide el reconocimiento de “los demás compañeros [...] señorita doña Sofía Vela, contralto; Sr. D. Adolfo de Gironella, barítono, y el Sr. D. Joaquín Reguer” (Saldoni 1986, edición 1880, II, 378 – 379). Saldoni de nuevo hizo referencia a su labor como cantante, en esta ocasión también junto a Oreiro, en la interpretación de su “*Misa de gloria* a cuatro voces [...] que ya en Madrid se había ejecutado en casa del autor por la señora de Vega y las señoritas Cabrero, Lema y Vela [...] estas señoras [...] dieron a aquella pieza de música religiosa todo el realce necesario para que obtuviese la aceptación que merecía” (Saldoni 1986, edición 1868, I, 62). Se trata, por tanto, de intérpretes que gozaron de buenas críticas y aceptación en los medios musicales.

Varios compositores del entorno de los Madrazo dedicaron composiciones a Vela<sup>68</sup>. Algunas de estas obras se basan en poemas de Antonio Arnao, con quien Vela contrajo matrimonio (López Gómez 1981 – 1986, 128). Son las siguientes: José Inzenga (*Dos melodías para canto y piano: Bajo los sauces y Voz de poeta*); Jesús de Monasterio (*El cautivo*); y Antonio de la Cruz (*El caudillo de los ciento*). A ellas se unen las piezas de Emilio Arrieta (*La sombra*); Mariano Vázquez (*Plegaria a la Virgen para canto y piano u órgano*); Nicolás Ledesma, (*Ave María*, pieza para tiple o tenor); y José Espí Ulrich (*La infancia*). También le fueron dedicadas obras pianísticas: Martín Sánchez Allú (*La encantadora: canción sin palabras*); Antonio de la Cruz (*Tres romanzas sin palabras para piano*); y Francisco de Asís de la Peña y Yélamos (*Sonata para piano*). Entre las piezas vocales se encuentra una obra religiosa, género destacado en la producción de Vela como compositora. Por su parte, el oficio de Vela como cantante establece una posibilidad de interpretación de las piezas vocales citadas, sin olvidar que también fue compositora de piezas para piano, como veremos a continuación. De este modo, el volumen y diversidad de obras dedicadas se relacionaría con un hábito de cortesía entre músicos

---

<sup>67</sup> Antonio María Esquivel (Sevilla, 1806 – Madrid, 1857). Pintor, académico de Bellas Artes y crítico de arte. Destaca su producción retratística y sus pinturas de historia. (Pérez Calero 2006, III, 1011 – 1014)

<sup>68</sup> Las obras citadas a continuación se encuentran detalladas en el apartado Fuentes destinado a ediciones y colecciones de partituras, texto y libreto.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

profesionales, sin olvidar la conveniencia de la inclusión del nombre de una intérprete conocida como reclamo editorial.

Un ejemplo similar se encuentra en la dedicatoria de una obra por el mencionado Francisco de Asís de la Peña (*Primer estudio de concierto*, Madrid, Andrés Vidal hijo, 1876) a quien fue su maestro, Santiago de Masarnau, ya que asistió al centro de enseñanza creado por su hermano: “[Francisco de Asís de la Peña] á los diez y seis entró en el colegio de [Vicente de] Masarnau, y allí, bajo la dirección del pianista y compositor Masarnau, se inició en la manera de ejecutar la música clásica” (Saldoni 1880, II, 541 — 542). Su dedicatoria como “homenaje de cariño y respeto al S. D. Santiago de Masarnau” también puede ser considerada un apoyo a la difusión de la obra.



Eje. 71. José Inzenga y Castellanos. *Dos melodías para canto y piano: Bajo los sauces y Voz de poeta* (cubierta), Madrid, Antonio Romero editor, 1850?

La figura de Vela como intérprete y compositora fue descrita por Saldoni en alusión a sus interpretaciones y a su producción de música religiosa. Resulta significativo el empleo del término “aficionada” al referirse a una intérprete cuya profesión, centrada en el canto, era reconocida:

Vela de Arnao, señora doña Sofía: cantante y pianista compositora A[fictionada], que tomaba parte en las principales funciones que se daban en el célebre Liceo de Madrid hacia 1843, y cuyas composiciones, pero sobre todo las religiosas, son muy estimadas por los filarmónicos, las cuales se ejecutan muy a menudo en varios templos de la corte. (Saldoni 1986, 362)

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

Por su parte, el periodista Manuel Cañete, quien mantuvo una estrecha amistad con Antonio Arnao, elogió a Vela empleando un estereotipo, la humildad asociada al talento. Definió a la intérprete del modo siguiente: “artista de gran corazón e inteligencia, y cuyo mérito es sólo comparable a la modestia con que procura ocultarlo” (López Gómez 1981 – 1986, 128, 137, 140).

Sofía Vela compuso música religiosa, canciones basadas en poemas de Pedro Antonio de Alarcón y piezas de salón para piano. Sus obras fueron publicadas casi en su totalidad por la editorial Romero<sup>69</sup>. He escogido una de sus piezas para piano como ejemplo de obra de salón. Se trata de un capricho titulado *Pazzarella*.



Eje. 72. Sofía Vela de Arnao. *Pazzarella. Capricho para piano* (cubierta), Madrid, Antonio Romero, 1884.

Vela emplea con habilidad los recursos propios de una pieza de dificultad intermedia que permite un cierto lucimiento al intérprete. Se estructura en tres secciones, si bien la segunda es más bien un puente entre la exposición y reexposición del *Primo tempo*. Incluye cambios de *tempi* (*allegro*; *vivace*; *adagio molto cantabile*; *allegro Primo tempo*, *lento e pomposo*; *vivace assai*) y de compás (2/4 y 6/8). Es esa sucesión de cambios la que aporta una cierta variedad, dentro de un carácter propio de la forma musical escogida. Una llamativa modulación, de Re b Mayor, tonalidad de la obra, a Mi Mayor en un pequeño fragmento del puente, *adagio molto cantabile* (cc. 72 — 76), no modifica la unidad en la tonalidad empleada en la obra. Los dos temas melódicos principales son sencillos. Ambos aparecen sucesivamente en la primera sección. Ligeros

<sup>69</sup> El listado de composiciones de Vela se encuentra en el apartado Fuentes destinado a ediciones y colecciones de partituras, texto y libreto.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

y rápidos, favorecen el juego centrado en la figuración para aportar vivacidad. A lo largo de la obra serán reelaborados gracias al empleo de ornamentación, articulación e imitación a la octava. El acompañamiento sostiene sin complejidad la sucesión de melodías brillantes.

El primer tema, presentado y repetido al inicio de la pieza (cc. 1 – 21) es empleado con variaciones en el inicio del breve puente (cc. 67 – 71), previo a la modulación comentada. Distinta figuración y uso de mordentes aportan una variedad melódica, junto al empleo ahora de un compás de subdivisión ternaria, 6/8. Estos elementos reelaboran el tema principal, si bien sin grandes variaciones y sin complejidad.

Pazzarella  
Capricho

Allegro M.M.  $\text{♩} = 80$

Sofía Vela de Armas



Pazzarella  
Capricho

Adagio molto cantabile M.  $\text{♩} = 92$

Sofía Vela de Armas



Eje. 73. Sofía Vela. *Pazzarella* (cc. 1 – 21).

Eje. 74. Sofía Vela. *Pazzarella* (cc. 67 – 71).

Por su parte, el segundo tema consiste en una sucesión en tresillos en un juego melódico ascendente — descendente en *tempo Vivace*, con un acompañamiento muy básico. Empleado de nuevo en la sección *Primo Tempo*, será la melodía escogida para finalizar la pieza, protagonizando la breve coda, tras una fugaz referencia en *glissandi* al primer motivo.

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

**Pazzarella**  
Capricho  
Sofía Vela de Arnao

Vivace M. M.  $\text{♩} = 100$

**Pazzarella**  
Capricho  
Sofía Vela de Arnao

Lento e pomposo      Vivace assai

Eje. 75. Sofía Vela. *Pazzarella* (cc. 35 – 51).

Eje. 76. Sofía Vela. *Pazzarella* (cc. 114 – 123).

Se trata de una pieza cuya interpretación permite un lucimiento técnico acorde con la brillantez requerida. El sentido rítmico de las melodías, el gusto por una cierta velocidad y el empleo de ornamentación son algunos de los elementos cuya combinación favorece la exhibición del intérprete sin necesidad de poseer un nivel muy avanzado o virtuosístico. Pieza de salón, combina con corrección el empleo de recursos de mecanismo y articulación que aportan la ligereza esperada en un capricho musical.

Sofía Vela fue retratada por Federico de Madrazo (1850). La figura, de medio cuerpo y mirando al espectador, sostiene una partitura cuya notación manuscrita no legible se transparenta a través del papel, un bifolio en formato vertical. En la esquina superior derecha del cuadro se encuentra la inscripción del penúltimo verso de la estrofa número 61 del Canto decimocuarto en el poema de Torcuato Tasso *Gerusalemme Liberata*. Evoca así a la ninfa Armida, cuyo encanto provoca admiración:

Así del palco de la escena nocturna  
Ninfa o diosa, poco a poco surge  
Esta, y aun no siendo una verdadera sirena  
Más parece mágica imagen  
Una de las que ya cerca de la terrenal  
Playa, habita el insidioso mar;  
Tan bella de rostro como dulce en su sonido  
Y así canta y enamora al cielo<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> “Così dal palco di notturna scena/o ninfa o dea, tarda sorgendo, appare./Questa, benché non sia vera sirena/ma sia magica larva, una ben pare/di quelle che già presso a la tirrena/piaggia abitar l'insidioso mare;/né men ch'in viso bella, in suono è dolce./e così canta, e'l cielo e l'aure molce”. (Tasso 1961, primera edición 1579, canto 14, estrofa 61, 61)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

La imagen posee un comedimiento alejado de ciertas evocaciones que sí se encuentran en el texto poético. La alusión a la dulzura del sonido, por el contrario, es una referencia obvia al talento musical de la vocalista. La relación entre la delicadeza de la imagen y el poder atribuido a la figura femenina en el poema participa del sentido de la representación artística de una cantante. A esa imagen profesional se añade la idealización de las virtudes asignadas a una dama de talento que se equipara al mito de Armida, expresión de la seducción y el poder que ostenta.



Fig. 83. Federico de Madrazo y Kuntz. *Sofía Vela y Querol*, 1850, óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm. Madrid, MNP, no. cat. P04449.

Vela formó parte del entorno de los Madrazo, así como su marido Antonio Arnao (Galatas 2001, 428). Como ejemplo de su relación de amistad, vemos la fórmula de cortesía “soy suya afectísima” en una carta de la intérprete a Federico de Madrazo tras enviar saludos: “sin más que muchas memorias a Luisa” (Carta a Federico Madrazo, s.f., MNP, AMP, col. familia Madrazo, AP: 2, no. exp. 26, 2). Al no estar fechada con precisión, la destinataria podría tratarse de Luisa Garreta, esposa del pintor, o bien de su hija Luisa de Madrazo.

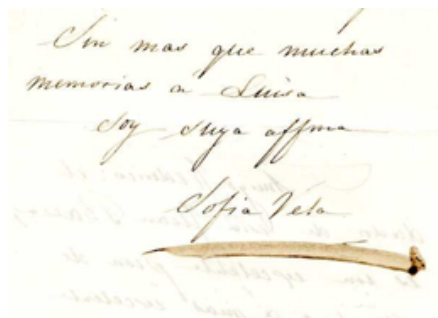


Fig. 84. Sofía Vela y Querol. Carta de Sofía Vela a Federico Madrazo por la que le recomienda al dador de la carta, Juan Baeza, peón de albañil (fragmento), *Ibíd.*, 2.

La amistad entre Sofía Vela y la familia Madrazo se mantuvo durante largo tiempo. Casi veinte años después de la realización del retrato mencionado, Federico de Madrazo comentaba a su hija Isabel su encuentro con la cantante: “te saludan todos los parientes y amigos. La última que me lo ha encargado es Sofía Vela, a quien he visto esta tarde [...]” (Carta a Isabel de Madrazo, Madrid, 11/V/1869, *Epistolario II*, 574).

Con respecto a Manuela Oreiro, Saldoni describió a la intérprete como “una de las cantantes de ópera italiana más celebradas en la corte de España” (1880, II, 307), y Barbieri como “toda una artista no sólo como cantante, sino que poseía un sentimiento y un talento nada vulgares y probados ya [...]” (Legado Barbieri, Mss 14.077, 1839 — 1856, E. Casares Rodicio 1994b, 36). José Musso Valiente<sup>71</sup> destacó sus interpretaciones en óperas de Emilio Arrieta, así como la relación cordial entre cantante y compositor (Molina Martínez y Molina Jiménez 2003, 37).

Oreiro contrajo matrimonio con el escritor Ventura de la Vega en 1838. Este último había sido nombrado en 1836 “secretario de una comisión encargada de inspeccionar el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina” (Esteve y Pliego de Andrés 2019, 22)<sup>72</sup>. Y así “conoció en el Conservatorio a Manuela Oreiro de Lema, que luego fue célebre en el canto” (Dowling 1977, 217). Emilio Arrieta en su “Discurso inaugural del curso 1870 — 1871 del Real Conservatorio de Madrid”

<sup>71</sup> En esta red de relaciones entre artistas podemos indicar que Musso, por su parte, fue colaborador de José de Madrazo en el Real Museo, así como amigo y visitante habitual en el hogar de los Madrazo. Su fallecimiento fue lamentado por José de Madrazo, quien reconoció su valía y mostró su aprecio personal (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 24/VIII/1838, *Epistolario*, 239). Asimismo, Musso había sido maestro de griego de Federico de Madrazo, tal y como recordaba el pintor. (González López y Martí Ayxela 1994, 55)

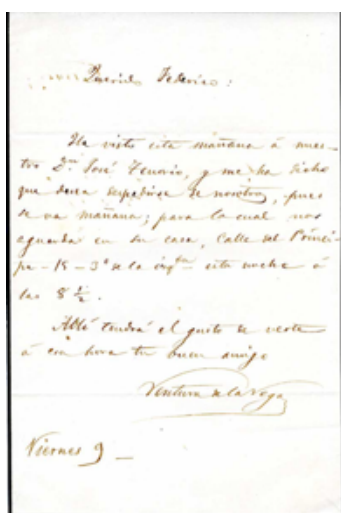
<sup>72</sup> Ventura de la Vega ocupó la dirección del Real Conservatorio de Música y Declamación entre los años 1856 y 1865 (Esteve y Pliego de Andrés 2019, 22). Empleo la denominación propia de cada periodo para hacer referencia al actual Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [RCSMM].

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

lamentaba la ausencia de Oreiro de los escenarios tras su matrimonio, aquí también aludiendo a la modestia de la artista, cualidad incluida con frecuencia en estas descripciones laudatorias, del modo siguiente:

Su casamiento con una de las glorias legítimas de nuestra literatura moderna, con el ilustre autor de *El hombre de mundo* [...] fue, a mi entender, despojar de una preciosa joya al espectáculo lírico [...] la que tan admirablemente supo desempeñar al lado de [Giovanni Battista] Rubini, como es notorio, los papeles de Desdémona y Lucía, nunca conoció una cosa: la vanidad. (Arrieta, citado por J. Subirá 1950, 190)

Ventura de la Vega y Federico de Madrazo fueron compañeros de estudios en la escuela de Alberto Lista. Allí coincidieron, a su vez, con Eugenio de Ochoa, así como con jóvenes de la alta sociedad (González López y Martí Ayxela 1994, 55). Ambos tuvieron trato de amistad. Un ejemplo se encuentra en la misiva indicada a continuación.



Querido Federico:

He visto esta mañana á nuestro D<sup>o</sup>. José Tenorio, y me ha dicho que desea despedirse de nosotros, pues se va mañana; para lo cual nos aguarda en la casa, Calle del Príncipe 15 — 3<sup>o</sup> de la izq<sup>da</sup> esta noche á las 8 ½.

Allí tendrá el gusto de verte á esa hora tu buen amigo

Ventura de la Vega (firma)

Viernes 9 \_

Fig. 85. Ventura de la Vega. Carta a Federico Madrazo por la que le dice que José Tenorio se marcha y quiere despedirse de ellos, por lo que les cita en su casa, Madrid, MNP, AMP, AP, col. familia Madrazo, s.f.

Ventura de la Vega fue retratado por Federico de Madrazo en diversas ocasiones. El pintor realizó un dibujo en 1834, el cual empleó para incluir a su amigo en su obra *El Gran Capitán recorriendo el campo de la batalla de Ceriñola* (1835), caracterizado como “un lancero con yelmo”, junto a su autorretrato como soldado (Díez y Barón 2007, 164). Manuela Oreiro, por su parte, no fue retratada por Madrazo.



## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS



Fig. 86. Federico de Madrazo y Kuntz. *El escritor Ventura de la Vega*, 1849, óleo sobre lienzo, 61 x 52 cm. Madrid, MNP, no. cat. P04457.

Fig. 87. Federico de Madrazo y Kuntz. *Ventura de la Vega*, 1834. Madrid, MNP, no. cat. D5404.

Fig. 88. Federico de Madrazo y Kuntz. *El Gran Capitán recorriendo el campo de la batalla de Ceriñola* (detalle), 1835, óleo sobre lienzo, 134, 3 x 187, 5 cm. Madrid, MNP, no. cat. P007806.

Oreiro también interpretó música en el hogar de José de Madrazo en Tívoli. Pedro de Madrazo da cuenta de su actuación a su sobrino Raimundo, del modo siguiente: “Estamos perfectamente en el Tívoli – ayer tarde vino [Ventura de la] Vega y su mujer y se hizo música – La Lema cantó perfectamente” (en Federico de Madrazo. Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 12/VI/1837, *Epistolario I*, 981).



Fig. 89. Antonio María Esquivel. *María Manuela Oreiro Lema*, 1841. Madrid, RCSMM.

El retrato de Esquivel (1841) presenta a Oreiro con la indumentaria asignada al personaje de Lucia de Lamermoor, interpretado por la cantante en el Liceo Artístico y Literario en 1841 (Pérez Sánchez 2005, 252). Su expresividad y el fondo de oscuridad que acentúa la misma recuerda los retratos de cantantes célebres en los que se recrean sus

papeles, como Maria Malibrán como Desdémona por Henri De Caisne (1830, París, Musée Carnavalet, París, P2010). Es la representación más evidente, y al mismo tiempo simbólica y romantizada de la figura de una cantante en pleno ejercicio de su profesión y en alusión a sus éxitos. Ese mismo año de 1841 Esquivel retrató a *Giovanni Battista Rubini*, con quien actuó Oreiro, si bien ya retirada de la escena, en el Liceo Artístico y Literario (Turina Gómez 1997, 66). Ambas obras forman parte de los fondos del RCSMM, por lo que esta producción del pintor Esquivel establece una relación entre una intérprete destacada y el tenor de triunfal carrera internacional como fue Rubini (Romano, Bergamo, 1794 – 1954). En esta ocasión en el Liceo, el cantante manifestó su desagrado por la calidad de la orquesta, lo que no mermó su éxito (Marek 2013). En su biografía del tenor, Agostino Locatelli describe el interés de los artistas por realizar su retrato, del modo siguiente: “tan general y grande el fanatismo que [...] fueron muchos los distinguidos pintores que rogaron a Rubini que les dejara ser retratado, amando divulgar sus rasgos”<sup>73</sup>.

De la Vega también fue retratado por Esquivel, en la representación de los miembros más relevantes del ámbito literario español reunidos en el estudio del pintor, obra en la cual también aparece Pedro de Madrazo<sup>74</sup>.

Manuela Oreiro fue retratada a su vez por la pintora Rosario Weiss<sup>75</sup> en una litografía en la que se la identifica como “muger [sic] de Ventura de la Vega”, y en la que se incluye su autógrafo. La imagen de la intérprete es más moderada en su gestualidad que en la imagen del retrato de Esquivel, sin indicar en aquella referencia alguna a su profesión o su relevancia musical.

<sup>73</sup> “Fu poi cosí generale e grande il fanatismo da esso lui eccitato in Madrid che [...] furon [...] molti riguardevoli pittori pregarono Rubini a lasciarsi da essi ritratte, amando divulgarne i lineamenti”. (Locatelli 1844)

<sup>74</sup> Antonio María Esquivel. *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, 1846, óleo sobre lienzo, Madrid, MNP, no. cat. P004299. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-poetas-contemporaneos-una-lectura-de-zorrilla/3a2f6b1a-9d87-4f5b-855b-3c84981a98e6?searchid=a61a4eaa-dacb-85a2-5063-f72f10e9bce3>> (5/VI/2016). Esquivel también realizó *Ventura de la Vega leyendo una obra en el Teatro del Príncipe*, 1846, óleo sobre lienzo, 146 x 208 cm., Madrid, MNP, no. cat. P003303. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ventura-de-la-vega-leyendo-una-obra-en-el-teatro/ac242423-4a9f-46ba-9a8f-9e37baad4862?searchid=a7260e1f-5639-e504-0dd2-6edca7be19f0>> (5/VI/2016).

<sup>75</sup> Rosario Weiss (Madrid, 1814 – 1843). Miembro de la RABASF, fue nombrada profesora de la reina Isabel II en 1842 (Greer 2001, 17 – 18). Weiss y su madre Leocadia Zorrilla convivieron, siendo aquella niña, con Francisco de Goya. La pintora estuvo vinculada a la familia de constructores de pianos Weiss. (Puig y Fernández – Weiss 2009)



Fig. 90. Rosario Weiss. *Manuela Oreiro de Lema*, 1841, litografía. Madrid, BNE, BDH, col. Valentín Carderera, no. cat. IH – 6668.

Oreiro fue miembro del Liceo Artístico y Literario, al igual que Rosario Weiss. Ambas aparecen en un suplemento del registro de miembros del Liceo en 1838. En él se incluye una “lista de las señoras individuales del Liceo”. Como era de esperar, Weiss aparece asignada a la sección de pintura y Oreiro a la sección de Música (Fernández de la Vega 1838, 152). En el registro general aparecen los nombres de Antonio María Esquivel y de Federico de Madrazo en la sección de pintura, así como Eugenio de Ochoa y José Musso Valiente en la sección de literatura y Ángel Inzenga en la correspondiente sección de música. Por tanto, comparten espacio cultural, si bien en los listados constan en registros distinguibles por género<sup>76</sup>. Federico de Madrazo no fue el único miembro de la familia que participó en las veladas del Liceo, ya que sus familiares asistieron a distintas actividades (Pérez Valle 2015, 301 – 302), así como a conciertos (véase cap. V, subapart. 1.1).

Vela y Oreiro compartieron oficio y escenario, siendo Oreiro primera cantante de la Real Cámara y Teatro. Coincidieron en el reparto de *La conquista de Granada* de Emilio Arrieta, “maestro de canto de S.M. la Reina y compositor de la Real Cámara y Teatro”, siendo citadas con una significativa diferenciación en función del protagonismo y relevancia, así como del puesto ocupado: el personaje de Isabel la Católica fue representado por la “Señorita Doña Sofía Vela de Aguirre, Contralto de Cámara de S.M.” mientras que el personaje de Zulema lo fue por la “Excma. Sra. Doña Manuela Oreiro y Lema de la Vega, Tiple de Cámara de S.M.” (J. Subirá 1950, 180 y 219). Similar

---

<sup>76</sup> Antonio María Esquivel aparece también en el listado inicial entre los “primeros individuos del Liceo” (Fernández de la Vega 1838, 50). Sobre el acceso al Liceo como socios y la adquisición de entradas al mismo, véase el texto de Aránzazu Pérez. (Pérez Sánchez 2005, 62 – 63)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

diferencia se estableció en el reparto de *Luisa Miller* de Giuseppe Verdi: “Federica, Duquesa de Osteim, sobrina de Valter [...] Señorita Doña Sofía Vela de Aguirre, Contralto de Cámara de S.M. [...] Luisa [...] Excma. Sra. Doña Manuela Oreiro y Lema de la Vega, Tiple de Cámara de S.M.” (*Ibíd.*, 219 y 235).

La mayor relevancia de Oreiro supone, como es de esperar, una diferencia de salario, expuesta por Subirá en referencia a los sueldos de los Músicos de Cámara, desde enero de 1850 a junio de 1851:

Año	Manuela Oreiro de la Vega	Sofía Vela
1850	30.986,10 reales	24.789,1 reales
1851	15.000 reales	12.000 reales
Total	45.986, 10 reales	36.789, 01 reales

Tabla 1. Salarios percibidos por Oreiro y Vela como intérpretes de la Real Cámara durante los años 1850 y 1851. (J. Subirá 1950, 260)

También resulta de interés la diferencia con respecto a las retribuciones asignadas a Arrieta, con un sueldo anual de 18.000 reales, y a Barbieri como primer apuntador, con un sueldo anual de 5.000 reales (*Ibíd.*).

Sofía Vela no fue la única cantante retratada por un miembro de la saga Madrazo. Tanto José como Raimundo de Madrazo llevaron a cabo los retratos de dos cantantes en periodos alejados entre sí, Isabel Colbrand y Adelina Patti.

A principios de siglo, José de Madrazo desarrolló su carrera en Italia, primero como pensionado, y más tarde bajo la protección del exiliado Carlos IV. Durante ese periodo, el pintor, quien tuvo trato con Gioachino Rossini, realizó diversos retratos de la cantante Isabel Colbrand [Isabella Colbran]<sup>77</sup> fechados en torno a la primera década del siglo XIX, variando la técnica y el soporte escogidos.

La primera imagen que presentamos procede de una estampa que ilustra una “oda laudatoria” de la cantante, destinada al recital celebrado en el Teatro Argentina de Roma en 1810 (J. L. Díez 1998b, 430). Otro grabado realizado en las mismas fechas, *La*

---

<sup>77</sup> Isabel Ángeles Colbrán [Colbrand] (Madrid, 1785 – Bolonia, 1845). Realizó numerosas giras internacionales como intérprete. Soprano exitosa, desarrolló una destacada carrera en Italia, siendo *prima donna assoluta* del Teatro de San Carlo napolitano desde 1810 a 1821. Llevó a cabo la composición de ciclos de canciones. Su relación profesional con Gioacchino Rossini se extendió al ámbito personal, al contraer matrimonio en 1822. (Encina Cortizo 1999, III, 799 – 801)

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

*cantante Isabel Colbrand* posee evidentes similitudes, si bien la apariencia es más sencilla en cuanto a vestuario, a lo que se añade la ausencia de joyas.



Fig. 91. José de Madrazo y Agudo. *Isabella Colbran/ Accademia filarmónica al servizio de S.M.C* [*Isabella Colbran/Accademia Fil — armonica al servizio di S.M.C.*], firmado y fechado “Madrazo fecit Roma 1810”, estampa aguafuerte, 145 x 115 cm. Madrid, BNE, BDH, IH2139/3/1, Fig. 92. José de Madrazo y Agudo. *La cantante Isabel Colbrand*, 1810, aguafuerte sobre papel avitelado, 254 x 196 mm. Madrid, MNP, no. inv. G4578.

Al mismo periodo pertenece el *Retrato de Isabel Colbrand* (ca. 1806 – 1807), de autoría debatida. Asignada a Pelagio Palagi, esta atribución también ha sido rechazada (Giovanna degli Esposti, en Amighetti, y otros 2002, 153 – 154). Por otra parte, también se discute si la autoría de José de Madrazo está probada (Bianconi y Isotta 2006, 150). En el lienzo, Colbrand aparece rodeada de elementos iconográficos relativos a su carrera. Se incluye la referencia a la colección de Aires italianos compuesta por la cantante: *Sei Canzoncine/pero pianoforte o arpa/dedicate/ a S.M. la Regina di Spa[ña]/per/D<sup>a</sup>. Ysabella Colbran/pensionata di S.M./Accademia Philarmo[nica]/di/Bologna*. Se trata de la primera de las tres colecciones de seis canciones con textos de Pietro Metastasio. Dedicada a María Luisa de Parma, fue publicada en París en 1804 – 1805. La segunda (1808) y tercera (1809) compilación fueron dedicadas respectivamente a la emperatriz de Rusia, Luisa de Baden (Elizaveta Alekséievna) y a Julie Clary, reina de España por su matrimonio con José Bonaparte. De este modo, realizó dedicatorias de canciones a ambas reinas de España<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> Isabella Colbran (música), Pietro Metastasio (texto). *Sei Canzoncine ou Petits Airs Italiens avec Accompagnement de piano ou harpe*. Sergio de Liso (transcripción), Petrucci Music Library, Acerra, 2016, CC BY. <[https://imslp.org/wiki/6\\_Canzoncine\\_\(Colbran%2C\\_Isabella\)](https://imslp.org/wiki/6_Canzoncine_(Colbran%2C_Isabella))> (16/IX/2018)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Colbrand aparece en este retrato atribuido a José de Madrazo como intérprete y compositora. A la partitura se une la inclusión del instrumento, el cual conecta con los modelos alemanes y franceses del neoclasicismo pictórico. La imagen de una creadora profesional se encuentra de este modo combinada con las alusiones a referencias mitológicas como la lira de Orfeo. José de Madrazo empleó la misma tipología de instrumento en un dibujo titulado *Retrato femenino* (s.f.). En él, de nuevo una mujer sujeta el instrumento que, unido al modo de vestir, evoca un mundo clásico. Aparecen representadas como musas, como ocurre en el empleo de la guitarra lira y el gusto neoclásico de *La marquesa de Santa Cruz* (1805) de Francisco de Goya.



Fig. 93. José de Madrazo y Agudo (atribuido). *Ritratto di Isabella Colbran*, ca. 1806 – 1807, óleo sobre lienzo, 115, 5 x 86,7 cm. Bologna, Museo Internazionale et Biblioteca della música di Bologna, no. inv. 1943, B 38226.

Fig. 94. José de Madrazo y Agudo. *Retrato femenino*, s.f., lápiz sobre papel avitelado, 435 x 332 mm. Nueva York, The Hispanic Society of America, no. inv. A – 681.

Por su parte, Raimundo de Madrazo retrató a *Adelina Patti* en 1873. No me constan particulares alusiones a la amistad entre pintor y cantante. En la obra, la intérprete<sup>79</sup> aparece de medio perfil, si bien mira directamente al espectador. Elegantemente vestida, con un abanico entre las manos, aparece sentada en un rincón enmarcado por un cortinaje. No hay alusión alguna a su oficio ni talento, pues se ha

<sup>79</sup> Adelina Patti (Madrid, 1843 – Brecknock, Gran Bretaña, 1919). Soprano de extraordinaria popularidad. Giuseppe Verdi la describió como “artista estupenda, con un *charme* y un *naturale* que ninguna tiene”. Convertida en una estrella de la interpretación operística, su carrera la convirtió en modelo para las sopranos de generaciones posteriores. Sus giras internacionales se sucedieron, destacando a su vez su regreso a España para interpretar *Lucia de Lammermoor* en el Teatro Real junto a Gayarre en 1880. (Reverter 2000, 519)

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

optado por mostrar una figura distinguida, propia de quien ha alcanzado un estatus económico acorde con una carrera exitosa. No podríamos deducir al observar la imagen su relación con la música, pero sí la buena posición económica.



Fig. 95. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Adelina Patti*, 1873, óleo sobre lienzo, 100 x 67 cm. Madrid, Museo de Historia de Madrid, no. inv. 00003.968.

Valoro la importancia del retratista Madrazo, artista relevante de la pintura española del siglo XIX como condición que favorece la perdurabilidad de la imagen de una cantante, Sofía Vela, por otra parte, distinguida. Es decisiva, a mi parecer, la inclusión del retrato de Vela en el catálogo del MNP, pues la pertenencia a sus fondos, por donación de sus herederos, ha convertido la imagen de una cantante cuya producción y carrera, si bien apreciadas, no alcanzaron el reconocimiento obtenido por otros artistas, en poseedora de una relevancia única, pues es hoy la imagen de una cantante y compositora presente en el mencionado museo. También Manuela Oreiro tuvo relación con la familia Madrazo, quienes disfrutaron de su talento como intérprete. La imagen de Oreiro transmitida a través de los retratos de Esquivel y Weiss, en los fondos del RCSMM y en la BNE respectivamente, no alcanza la difusión que el recorrido de la obra de Madrazo aportó a Vela, si bien tanto la autoría como la importancia de la retratada, y el destino de las obras son tan relevantes como prestigiosos.

Asimismo, si bien en la producción de los Madrazo se encuentra una abundante presencia de retratos de músicos, en el caso particular referido a cantantes se documentan



tres figuras en un arco cronológico muy amplio. Así, a los retratos a principios de siglo por José de Madrazo a Isabel Colbrand se une el referido a Sofía Vela en 1850 y el de Adelina Patti en 1873 llevados a cabo por su hijo Federico y su nieto Raimundo respectivamente. Por otra parte, la mayoría de los retratos de músicos fueron obra de Federico de Madrazo, quien mantuvo una cierta constante en su producción.

### 3.2. Jesús de Monasterio: “juntos nuestros dos nombres”

José Subirá afirma que en las sesiones para la realización del retrato de Monasterio<sup>80</sup> (1871) se alternaron “la interpretación de bellas obras musicales con el manejo de los pinceles”. Por su parte, Madrazo manifestaría su aprecio por la obra creada, al afirmar: “este es el retrato que he firmado con mayor satisfacción (Jesús A. Ribó [pseudónimo de José Subirá] 1955 – 1957, 44).

El intercambio epistolar nos permite documentar el recorrido de esta producción. Incluyo a continuación fragmentos de las cartas de Federico de Madrazo y Jesús de Monasterio, así como la intervención de Santiago de Masarnau referida a la realización del retrato del violinista, todas procedentes del archivo recopilado por Subirá. La gestión de Masarnau se debe a la amistad mantenida con Monasterio. Esta relación fue significativa en el ingreso del violinista en las Conferencias de San Vicente de Paúl en 1862. Asimismo, los consejos de Masarnau favorecieron su establecimiento en España en 1862 (García Velasco 2000, 667 – 670). En esta correspondencia, es Masarnau quien comenta al violinista las causas del retraso en la realización del retrato, tal y como se lo ha indicado el pintor. Se trata de un encargo a cumplir, ante el cual abandona temporalmente el retrato de Monasterio:

15 de 9bre 1870

Mi querido Santiago:

No he contestado a tu carta — recuerdo, que tuve el gusto de recibir el domingo (anteayer) porque tenía la esperanza de hallar un par de días en la presente semana para concluir al menos la cabeza en el retrato de Monasterio; pero veo que me es del todo imposible por lo atrasado que tengo (a causa de varios cambios y arrepentimientos más o menos infelices) el retrato de la Marquesa de Larios, que he prometido entregar inmediatamente y cuyo marco está ya esperándome y muerto de risa.

---

<sup>80</sup> Jesús de Monasterio y Agüeros (Potes, Cantabria, 1836 – Casar de Periedo, Cantabria, 1903). Violinista, compositor, director y profesor. Virtuoso violinista, discípulo de Charles de Bériot, su figura alcanzó extraordinaria relevancia, tanto nacional como internacional. Su labor en la Sociedad de Cuartetos fue reconocida por sus coetáneos por el apoyo a la cultura musical en España y a la difusión de la misma. Entre sus funciones se encuentra su labor en el Real Conservatorio de Música y Declamación, así como su posición como violín solista y segundo director de la orquesta del teatro Real (García Velasco 2000, 662 – 676)



## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

Así, pues, no tendré más remedio que dejar el retrato de Monasterio para cuando vuelva de Santander, y espero que querrás continuar el encargo de recordármelo, que yo quedo en el grato deber de buscar y encontrar los días para las sesiones precisas, que creo que no bajarán de 5. Hasta muy pronto, de todos modos, y queda tuyo afmo.

FEDERICO.

(Federico de Madrazo. Carta a Santiago de Masarnau, 15/IX/1870, Jesús A. Ribó 1955 – 1957, 44 – 45)

El retrato de Amalia Larios, marquesa de Larios, fue incluido en el inventario realizado por el propio Madrazo. En él consta también un retrato de su esposo (J. L. Díez 1994c, 453)<sup>81</sup>.



Fig. 96. Federico de Madrazo y Kuntz. *Retrato de Amalia Larios, marquesa de Larios y de Guadiaro*, 1874, óleo sobre lienzo, 2, 14 x 1, 43 cm. Madrid, col. part.

Unos meses más tarde, Madrazo escribe a Monasterio para organizar la continuación del retrato:

14 de febrero de 1871.  
(22 Greda<sup>82</sup>)

Querido amigo Monasterio:

Uno de estos días tendré el gusto de escribir a V. proponiéndole dos días para las sesiones que nos faltan, y V. me dirá si le convienen. Ya tengo deseos de *verle a usted concluido*.

(Federico de Madrazo. Carta a Jesús de Monasterio, 14/II/1871, Jesús A. Ribó 1955 – 1957, 45)

En la misma misiva Madrazo procura, en razón de su relación con Monasterio, conseguir un abono de palco para el conde de Benazuza, quien también fue cliente del

---

<sup>81</sup> Sobre los marqueses de Larios véase el texto de Cristina Fernández y María Concepción Barrios. (Fernández Barrios y Barrios Escalante 2010, 163)

<sup>82</sup> Federico de Madrazo y su familia se instalaron en el hogar de sus padres y en la residencia de Tívoli a su regreso de Roma en 1842. En 1853 alquilaron en el no. 22 de la calle de la Greda el piso 3º, así como una buhardilla. (Gutiérrez Márquez 1994, 474 y 482). La calle de la Greda se denominada en la actualidad calle de los Madrazo. (González López y Martí Ayxela 2016, 140)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

pintor. Asistimos al desarrollo de unas relaciones sociales que traen consigo ciertos privilegios, y de cuya resolución positiva no parece haber dudas. La solicitud se expresa del siguiente modo:

Ahora lo hago para otro asunto. Desea un amigo mío, el Conde de Benazusa (marido de la linda retratada que ha visto V. en mi estudio), que por intercesión de V. le proporcione bono de un palco para los próximos conciertos del Circo de Rivas.  
Si esto es posible, ya me lo dirá V., y si no fuese, espero que V. podrá acaso hacer lo que sea, ¿no es así?  
Hasta la vista, y siempre de V. afmo,

Fdo. de Madrazo. (*Ibíd.*, 45 – 46)

El retrato de Monasterio fue finalizado, si bien el retratado tuvo que esperar para su entrega. Madrazo incluye un comentario algo particular. En él denota una cierta y amigable ironía hacia sí mismo, convirtiéndose en “secuestrador” del retrato de su amigo. El “rescate” consiste, de nuevo, en el uso de la influencia del músico para conseguir unas entradas, en esta ocasión para “un buen palco”. La destinataria resulta ser la mencionada marquesa de Larios, cuyo retrato retrasaría a su vez el del músico. Toda la gestión se lleva a cabo desde la cordialidad imperante en el trato. Madrazo lo expresa así:

Martes 26 de 9bre 1872

Querido amigo Monasterio:  
V. sabe que su retrato está listo y esperando su traslación; pero V. no sabe que me he constituido en *secuestrador* (he abrazado esa noble profesión) y que es preciso que me dé V. lo que a pedirle hoy para el rescate de su *alter V.* Lo que voy a pedir y lo que me va V. á dar, ó á prometer, con la intención deliberada de cumplirlo por supuesto, es que cuando se abra el abono para los conciertos del Circo de Rivas pueda yo contar con un buen palco para la Sra. Marquesa de Larios. ¿Me lo promete V.? En ese caso cuente V. con que recibirá muy pronto su efigie y la de su violin [sic].  
Queda siempre de V. afmo. amigo y servidor,

F<sup>D.</sup> DE MADRAZO

(Federico de Madrazo. Carta a Jesús de Monasterio, 26/IX/1872, *Ibíd.*, 46).

Como vemos, el intercambio tan frecuente de favores en la asignación de entradas se mantiene de modo natural como parte de una relación de amistad en la que la ayuda cortés es el gesto esperado (véase cap. V, subapart. 1.1).

El *Retrato de Jesús Monasterio* por Federico de Madrazo muestra el oficio del músico a través de un recurso plenamente identificativo, la inclusión del instrumento del que era intérprete virtuoso. Apoyado en su figura, y sujeto entre sus manos tanto el arco como el violín, Monasterio mira con serenidad al observador. La inclusión de un evidente elemento iconográfico es común en retratos de violinistas como, entre otros, Sarasate

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

(*Arrangement in Black: Portrait of Señor Pablo de Sarasate*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 1884) por James Whistler (véase Molins Mugueta 2009).



Fig. 97. Federico de Madrazo y Kuntz. *Retrato de Jesús de Monasterio*, 1871, óleo sobre lienzo, 76 x 61 cm. Madrid, col. museográfica RCSMM, no. inv. RC/2009/PCT/055.

En los fondos de la Biblioteca Musical Víctor Espinós [BMVE] de Madrid se conservan dos violines pertenecientes a Monasterio, el último violín de su propiedad y el violín de aprendizaje en su infancia<sup>83</sup>.



Fig. 98. *Último violín de D. Jesús de Monasterio*, s.f. Madrid, BMVE, col. de patrimonio histórico. (fotografía, por la autora)

---

<sup>83</sup> Jesús de Monasterio. *El último violín de D. Jesús de Monasterio y Violín con el que aprendió a tocar el Mtro.*, col. de patrimonio histórico, Madrid, BMVE. Agradezco al personal de la BMVE la cortesía mostrada al permitir observar y fotografiar los instrumentos mencionados, así como a la Asociación Instrumenta por la gestión relacionada con esta oportunidad de difusión de bienes culturales a través de sus III Jornadas (XI/2014).



Fig. 99. *Violín con el que aprendió a tocar el Mtro. Monasterio*, s.f. Madrid, BMVE, col. de patrimonio histórico. (fotografía, por la autora)

Un ejemplo de la producción artística llevada a cabo en un entorno de amistad entre pintor y violinista se encuentra también en el retrato de Ettore Pinelli<sup>84</sup> (1869), por Eduardo Rosales<sup>85</sup>, este último miembro del entorno de los Madrazo. Pinelli aparece retratado de medio perfil, con su violín y arco en las manos. El artista exhibe el instrumento de su oficio, al igual que Monasterio, con el que posa alejado de cualquier ornamento o exceso. Al sujetar entre las manos el violín muestra un contacto directo, pero también lo oculta en parte. Se trata de un retrato en la órbita del simbolismo inglés, y que posee similitudes con modelos fotográficos coetáneos de violinistas como su maestro Joseph Joachim.



Fig. 100. Eduardo Rosales Gallinas. *El violinista Pinelli*, 1869, óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004614.

---

<sup>84</sup> Ettore Pinelli (Roma, 1843 – 1915), violinista, director y compositor. Fue discípulo de Joseph Joachim. En 1869 fundó el que será llamado posteriormente Liceo Musicale di Santa Cecilia (Pocknell 2000, 280, 283). En su producción como compositor se encuentra una obertura y un cuarteto de cuerda. (Malats 1980, 796)

<sup>85</sup> Eduardo Rosales Gallinas (Madrid, 1836 – 1873) reunió en su producción diversas corrientes estéticas siempre tamizadas por su individualidad. A su aprendizaje en París se unió una estancia en Roma, ciudad en la que residió durante años. (Reyero 2006, VI, 1911 – 1914)

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

El interés de Rosales por la música fue señalado por su amigo y condiscípulo Vicente Palmaroli: “como artista de gran sentimiento adoraba la música” (Danvila Jaldero [1895b], *La Ilustración Artística*, 29/IV/1895, 308). Sobre el posible aprendizaje musical de Rosales en Roma junto a Pinelli ante la necesidad de recursos económicos, se difundió la siguiente anécdota:

Desesperanzado y abatido [por su situación económica en Roma], pensó en acudir a recursos extraños a su profesión, y con tal objeto comenzó a tomar lecciones de violín de cierto maestro, Pinelli, que notando en él buenas disposiciones musicales le hizo entrever la posibilidad de lograr con el manejo del arco lo que tan difícil se le presentaba con el de la paleta y los pinceles. (*Ibíd*, 307)

Esta obra también ha estado relacionada con la leyenda en la que un Rosales con dificultades de visión tomaría lecciones de violín, para procurarse de ese modo una nueva vía profesional. Esa referencia, por otra parte, se encuentra en discusión por la necesaria precaución con respecto a su veracidad (Díez y Barón 2007, 39). Más allá de anécdotas romantizadas, vemos la extensión del entramado de relaciones profesionales y de amistad de la familia Madrazo. El triángulo Madrid – París – Roma se convirtió así en una sucesión de espacios en los que coincidieron de modo habitual los artistas aquí mencionados. Esas relaciones favorecieron la producción de obras en las que la imagen de los artistas se exponía, en ocasiones como la presente, por razones de aprecio personal y respeto profesional.



Fig. 101. Eduardo Rosales Gallinas. *Cabeza de Hamlet (Retrato de Mariano Fortuny)*, ca. 1871, pluma sobre papel amarillento, 130 x 95 cm. Madrid, MNP, no. cat. D005104.

Fig. 102. Federico de Madrazo y Kuntz. *El pintor Eduardo Rosales*, 1867, óleo sobre lienzo, 46, 5 x 37 cm. Madrid, MNP, no. cat. P00461.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Rosales tuvo relación estrecha con Raimundo de Madrazo (Armiñán Santonja 2015, 141), así como trato con su hermano Ricardo. Este último, instalado en Roma con su hermana Cecilia y su cuñado Fortuny, mantenía a su padre al día de los progresos de Rosales a través del habitual epistolario<sup>86</sup>. Rosales también tuvo una estrecha relación con Fortuny, quien sirvió de modelo el primero. Asimismo, Federico de Madrazo llevó a cabo un retrato de su discípulo.

El retrato de Monasterio fue realizado como muestra de amistad y de admiración y reconocimiento profesional. La obra de Madrazo fue recibida con gran aprecio por “este pobre músico”. Queda patente, si bien expresado en términos de humildad, el sentido de trascendencia asociado a la representación de su imagen como músico a través de la obra del pintor, del modo siguiente:

Mi querido amigo:

¿No le parece a V. soberanamente injusto que V. no tenga ni el más insignificante recuerdo mío que le traiga a la memoria el sincero afecto que le profeso, mientras que yo poseo uno de V., y tan apreciable, que él solo basta y aun sobra para que la posteridad no pueda sepultar en el panteón del olvido a este pobre músico?

Si á V. no se lo parece, á mí sí, y por tanto no extrañaría que, á fuer de verdadero amante de la música, me disuene semejante *falta de armonía*.

(Jesús de Monasterio. Respuesta a la carta de Federico de Madrazo [Carta a Jesús de Monasterio, 26/II/1872], Jesús A. Ribó 1955 – 1957, 46)

Monasterio señala así el factor de perdurabilidad que una obra pictórica puede aportar. Sin obviar la vertiente de cortesía presente en el agradecimiento de un regalo tan apreciable, Monasterio remarca la representatividad que un retrato otorga. Incluso siendo una obra para disfrutar en un espacio privado, esta producción retratística es un objeto cuya significación es reelaborada a lo largo del tiempo. Una muestra de aprecio entre creadores puede llegar a convertirse en la imagen asignada a un músico. El retrato de Monasterio se encuentra en los fondos del RCSMM, mientras las reproducciones de la obra son difundidas en publicaciones diversas, convertido en un referente iconográfico de la figura de un artista.

Según comentaba su hija Antonia de Monasterio, el músico poseyó talento como pintor: “cuando estudiaba en un colegio de Bruselas mi padre los profesores dijeron a su

---

<sup>86</sup> Un ejemplo se encuentra en la referencia al bosquejo de la obra de Rosales *La muerte de Lucrecia*. (Ricardo de Madrazo. Carta a Federico de Madrazo en la que le comenta que está concluyendo la cabeza del César, también dice que va a trabajar a la Academia, Roma, 6/X/1868, Madrid, MNP, AMP, col. familia Madrazo (1833-1858), AP: 31, no. exp. 30, 3-4. <[https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=rosales&start=4&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssea\\_rch\\_doctype&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and&msstored\\_fld82=57304](https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=rosales&start=4&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssea_rch_doctype&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and&msstored_fld82=57304)> (6/VI/2018)

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

tutor que aquel muchacho mostraba tantas aptitudes para el dibujo como para la música [...] Solía repetir que los pintores eran primos hermanos de los músicos [...]”. Sobre el proceso de creación del retrato de su padre, afirmaba que fue una propuesta de Madrazo, quien dijo: “deseo hacer un retrato de usted y de su Stradivarius”. Las sesiones transcurrieron alternando música y pausas para realizar la obra: “tocaba mi padre una pieza, elegida entre las predilectas de Don Federico. Al concluir de ejecutarla e iniciar el descanso el pintor le decía: ‘Ahora no se mueva usted’, y entonces le tocaba el turno de su trabajo” (Jesús A. Ribó 1972, 29 – 30 ). Como vemos, una vez más no se precisa el repertorio interpretado, sino el hecho musical en sí.

La amistad entre Jesús de Monasterio y Federico de Madrazo no pareció sentirse afectada por la negativa del pintor a la creación de la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes (8/V/1873). Las diferencias de opinión sobre el ingreso de la música en la Academia fueron significativas (Subirá 1953). Francisco Asenjo Barbieri en su “Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando” (10/V/1874) señala esa inclusión en la Academia: “viene hoy el arte de la Música en España a tomar asiento al lado de sus hermanas las artes del Dibujo; y viene además porque lo llama a este sitio la opinión pública” (Barbieri, E. Casares Rodicio 1994, 338)<sup>87</sup>. Monasterio, por su parte, fue nombrado miembro de la nueva Sección de Música (30/V/1873) y presidente (6/III/1894) tras fallecer Emilio Arrieta y Barbieri (García Velasco 2000, 672).

Tras la conclusión del retrato, Madrazo agradecerá el detalle enviado por el músico. Este texto resulta significativo de manera particular, pues el pintor señala en él su consideración del valor de los artistas y creadores: “Hay cosas que pueden y que quizá también deben hacer las personas que solo son conocidas en este mundo por sus riquezas; pero de ninguna manera los que valen por los dones recibidos del Cielo y por los que han trabajado sin cesar...”. (Carta a Jesús de Monasterio, 10/II/1873, Jesús A. Ribó 1955 – 1957, 47). No oculta, a su vez, la relevancia que la creación del retrato de un músico virtuoso aporta, así como el placer estético que la escucha del violín durante las sesiones para el retrato ha producido en él. Lo indica del modo siguiente:

¿Qué me ha movido a hacer su retrato? el deseo y el gusto de ofrecerle esa pequeña prueba de mi amistad y simpatía, y al mismo tiempo de admiración por su talento.

---

<sup>87</sup> El conflicto llevó a Barbieri a rechazar su nombramiento, si bien fue obligado a aceptar su cargo por una orden de gobierno (E. Casares Rodicio 1994b, 321). Estas diferencias no impidieron que los mencionados Arrieta (véase cap. III, apart. 7) y Barbieri (véase cap. I, apart. 3) mantuvieran un trato cortés con Federico de Madrazo. Ambos han sido mencionados como miembros del entorno de socialización de los Madrazo.

Además; también me movía algún interés, y era que si el retrato no salía del todo mal, ó era digno de V., pudiesen, andando el tiempo, figurar en él juntos nuestros dos nombres. Por consiguiente ya quedaba yo con esto suficientemente retribuido.

Y si á ello se agregan los deliciosos ratos que, hasta en mi Estudio, me ha hecho V. pasar haciéndome oír en nuestros descansos divinas armonías por medio de su *mimado* violín, resultará que el deudor era yo, y nó V.

[...] su más apasionado amigo

F<sup>D</sup>. DE MADRAZO.

(*Ibíd.*).

El sentido de trascendencia que ambos otorgaron a la obra, más allá del propio periodo vital de pintor y músico retratado, la consciencia de la perdurabilidad que un retrato podía proveer se encuentra en la expresión de la significación del mismo. Como creadores, Monasterio y Madrazo mostraron su reconocimiento a una obra como símbolo de la relevancia de ambos como artistas. El sentido de la propia importancia de quienes “valen por los dones”, de quienes poseen talento, subyace a los respectivos mensajes de cortesía y se convierte en documento de la representatividad asignada a la recreación pictórica de la figura del músico.

### 3.3. Carnicer, Escudero y Genovés

Los tres retratos analizados a continuación poseen características similares entre sí, y asimismo, se distinguen de los retratos de Sofía Vela y Jesús de Monasterio. Al distinto formato se une la ausencia de objetos iconográficos referidos a la música. Es el caso del retrato del músico Pedro Escudero<sup>88</sup> (1834). Sin ningún elemento iconográfico característico, la figura del violinista posee similitudes con los dibujos correspondientes a los hermanos Masarnau (véase cap. I, subapart. 2.1). El retrato, firmado y fechado por su creador, mantiene la costumbre de estar autografiado por el retratado, como hemos visto en los retratos de Santiago y Vicente de Masarnau, y como veremos en el retrato de Tomás Genovés.

La relación de Escudero con la familia Madrazo no fue tan estrecha como las mantenidas por los mencionados Masarnau o Monasterio, pero también incluyó veladas compartidas en las que se interpretaba música. A este respecto, José de Madrazo señala, en una época cercana a la realización del dibujo indicado, 1833, la participación musical de su hija Carlota junto al violinista (véase cap. I, subapart. 2.2).

---

<sup>88</sup> Pedro Escudero (Mombuey, Zamora, 1791 – París, 1868), violinista y cantante. Concertista internacional, fue alumno de Pierre Baillot. Escudero se convirtió en el primer profesor de violín del Real Conservatorio de Música y Declamación (1831 – 1833). (Pons Casas 2009 – 2010, 115 – 131)





Fig. 103. Federico de Madrazo y Kuntz. *El violinista Escudero*, 1834. dibujo a lápiz. Madrid, MNP, no. cat. D005378.

Monasterio no fue el único director de la Escuela Nacional de Música y Declamación] cuyo retrato realizó Federico de Madrazo. Ramón Carnicer fue retratado por él, y una reproducción del mismo fue publicada en *El Artista* en 1836. Realizado en fechas cercanas al retrato de Escudero, esto es, casi cuatro décadas antes del retrato de Monasterio, compartieron un formato y técnica similares. El retrato de Carnicer ilustra la biografía del músico incluida en la correspondiente “Galería de ingenios contemporáneos”, tal y como vimos que ocurrió con Masarnau (véase cap. I, subapart. 2.2). Si el texto sobre este último tuvo a Pedro de Madrazo como autor, en esta ocasión fue Eugenio de Ochoa quien firmó el artículo sobre Carnicer (Ochoa y Montel 1836, III, 145 — 146).



Fig. 104. Federico de Madrazo y Kuntz. “D. Ramón Carnicer”, sección “Galería de ingenios contemporáneos”, *El Artista*, Madrid, 1/VII/1836, tomo III, 144.

En ese artículo, Ochoa expone el recorrido profesional de Carnicer. Destaca su labor operística tanto en España como en Italia, inspirada por el conocimiento de “la Sinfonía para la ópera del Barbero de Sevilla, del célebre maestro Rossini” tras lo cual “se animó a escribir las óperas *Elena* y *Constantino* y *Don Juan Tenorio* y muy singularmente [...] *Elena* y *Malvina*”<sup>89</sup>. Describe a Carnicer como “el primer escritor español de música dramática, que honra á su patria rivalizando con muchos compositores extranjeros [sic]”. El escritor celebra la participación de Carnicer en “la empresa del teatro, consagrado á la ópera italiana en Madrid”<sup>90</sup> (Ochoa y Montel 1836, III, 145). Ochoa se muestra partidario de la producción de ópera en español y la participación de intérpretes nacionales.

Así, el escritor no se limita a realizar una semblanza del músico, sino que expone su propia opinión sobre las producciones de ópera en España, de un modo combativo:

Sino mienten algunos rumores que han llegado por carambola á nuestra noticia, esperamos, y sabe Dios que si se cumple esta esperanza veremos realizado uno de nuestros más vivos deseos, esperamos, digo, ver planteado dentro de pocos meses en Madrid una *ópera española* [en cursiva el original], puramente nacional, en cuanto lo permitan las circunstancias (y no las políticas), en que serán escritas la letra y la música por poeta y compositor españoles, y cantadas por compatriotas nuestros. (*Ibíd.*, 146)

Concluye su artículo con una muestra de apoyo al músico:

Si el Sr. Carnicer lleva á efecto este noble y patriótico pensamiento, adquirirá un nuevo título al merecido aprecio que le profesan cuantos se toman algún interés por los progresos y prosperidad de las Bellas Artes en nuestra desgraciada patria. ¡Quiera Dios que no le hagan desmayar para el cumplimiento de este hermoso proyecto, las numerosas dificultades que seguramente encontrará para llevarle á cabo! (*Ibíd.*)

Dedicado principalmente al género operístico se encontraba el compositor Tomás Genovés Lapetra<sup>91</sup>, también retratado por Federico de Madrazo (1841). Genovés es incluido en la generación centrada en la producción escénica en los años 40 e influida por

---

<sup>89</sup> Eugenio de Ochoa hace referencia a *Elena e Constantino*, ópera en dos actos, con libreto de A[ndrea] L[eone] Tottola (estreno 26/VII/1821, Teatro de la Santa Cruz [Teatro Principal], Barcelona); *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio*, ópera en dos actos, con libreto de G[iovanni] Bertati (estreno 20/VI/1822, Teatro de la Santa Cruz, Barcelona); y *Elena e Malvina*, ópera en dos actos, con libreto de F[elice] Romani, (estreno 11/II/1829, Teatro del Príncipe, Madrid). (Ruiz Tarazona 1999, 212)

<sup>90</sup> Ramón Carnicer (Tárrega, Lleida, 1789 – Madrid, 1855) fue director de la compañía de ópera italiana en los teatros de la Cruz y del Príncipe, como sucesor de Saverio Mercadante. Su labor de dirección se circunscribe a las temporadas 1828 – 1830, 1830 – 31 (alternando con Mercadante), 1831 – 1833, 1836 – 1838 y 1844 – 1845. (Ruiz Tarazona 1999, 209 – 210)

<sup>91</sup> Tomás Genovés Lapetra (Zaragoza, 1806 – Burgos, 1861) incluyó en su producción obras escénicas, piezas sinfónicas, música religiosa y obras para piano. (Sobrino 1999, V, 575 – 576)

## CAPÍTULO II. MÚSICA Y MÚSICOS

la figura de Carnicer. Pensionado para estudiar en Roma en 1834, continuó su carrera en el extranjero, en Italia y Alemania (E. Casares Rodicio 2016, 33).



Fig. 105. Federico de Madrazo y Kuntz. *Tomás Genovés*, 1841, Roma, lápiz sobre papel, 250 x 190 mm. Madrid, Museo Nacional de Prado, no. cat. D3396.

Fig. 106. Federico de Madrazo y Kuntz. *Mariano José de Larra*, 1834, óleo sobre papel, 245 x 185 mm. Madrid, MNP, no. cat. D5403.

En su catálogo destaca la ópera en tres actos *El rapto*, para la cual contó con la colaboración de Mariano José de Larra como libretista, quien a su vez también fue retratado por Federico de Madrazo<sup>92</sup> (1834). Estrenada en el Teatro de la Cruz (16/VI/1832), Peña y Goñi comenta en *La Correspondencia Musical* la negativa recepción de la obra, a lo que parece contribuir el empleo del idioma castellano, dentro por tanto del debate sobre las distintas escuelas nacionales:

[...] como si la lengua española ejerciera una especie de *jettatura* sobre los maestros que elegían el idioma pátrio para la composición de sus óperas, la obra de Genovés fue juzgada mezquina y sin condiciones de vitalidad. (Peña y Goñi, “Tomás Genovés”, *La Correspondencia Musical*, 24/V/1882, 1 – 2).

Instalado en Italia, Genovés estrenó en 1845 su ópera *Luisa della Valliere* en el Teatro de la Scala de Milán “con mediano éxito” (Peña y Goñi, 24/V/1882, 2). Cuatro años antes fue realizado el retrato del músico en Roma.

La producción retratística, tan amplia en el caso de Federico de Madrazo, incluye, como hemos visto, la imagen de músicos de diverso recorrido artístico. Encontramos en su producción figuras relevantes como Jesús de Monasterio y compositores de menor

---

<sup>92</sup> Sobre la posición de Larra a favor de la ópera nacional y la génesis y recepción de *El rapto*, véase el texto de María Pilar Espín. (Espín Templado 2017)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

reconocimiento, así como con distinto grado de relación con el retratista. También varía en esta producción específica el formato, los materiales e incluso la intencionalidad y el destino de las obras. Así, dibujos realizados en un entorno privado pueden ser publicados en prensa, y obras pictóricas destinadas al hogar de los retratados como un regalo entre amigos se difunden a lo largo del tiempo y asientan la figura del artista como creador. La conciencia del talento de los músicos que son retratados, documentada ampliamente en el caso de Monasterio, se aúna de manera deliberada con la consideración del propio talento del pintor que lleva a cabo la obra. Los retratos poseen por ello un objetivo de trascendencia de la figura de los músicos y del artista que los lleva a cabo.

## CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

“Nos interesan los gestos y las imágenes que aporta la música, y no sólo la música – imaginariamente o imaginativamente audible – que puedan aportar las imágenes”.  
(Ruth Piquer Sanclemente. *Aquello que se escucha con el ojo* 2013, 14 – 15)

En este capítulo analizo diferentes representaciones de la música alusiva a los espacios y círculos sociales acomodados. He elegido las obras estudiadas en función de la información que aportan sobre la recreación de la práctica musical en los salones y espacios domésticos, en su mayor parte correspondientes a ambientes elitistas, así como muy diversos grados de precisión técnica en cuanto a la representación de instrumentos y elementos musicales. Esta aproximación implica a su vez la observación de la valoración de la música como hábito cultural y como actividad asignada a rituales de socialización. Asimismo, el análisis de escenas relacionadas con la figura femenina como intérprete permite valorar el empleo de elementos musicales como símbolo estético en imágenes ficticias relativas a la música.

### 1. Federico de Madrazo y los bailes de los duques de Fernán – Núñez

Entre las habituales reuniones y fiestas ofrecidas por la aristocracia destacaron los bailes celebrados por los duques de Fernán — Núñez. En ellos contaron con la colaboración de Federico de Madrazo. Frances Erskine, marquesa de Calderón de la Barca, describió esas fiestas<sup>93</sup>. Sus memorias recogen las distintas reuniones, veladas y bailes de máscaras de la alta sociedad española y del círculo diplomático extranjero durante 1854 y 1855.

Erskine, por su parte, también conoció a Federico de Madrazo en su estudio, y alabó el talento y la producción del pintor, a quien describió como “artista inteligente y

---

<sup>93</sup> Frances [Francis] Erskine Inglis [Madame Calderón de la Barca] (Edimburgo, 1804 – Madrid, 1882). Su biografía estuvo unida a la carrera política y diplomática de su esposo, Ángel Calderón de la Barca. Perteneció al círculo cercano a Isabel II como dama de la infanta Isabel de Borbón y Borbón “La Chata”. En su obra *The attaché in Madrid [El agregado en Madrid]* (Calderón de la Barca 1856) describe las reuniones de la alta sociedad española y de los círculos internacionales en el país. Sobre Erskine, véase el texto de Nina Gerassi – Navarro 2009.

de gran mérito”. Coincidía en la extendida opinión de la calidad de sus retratos al trascender en ellos la imagen del retratado, en una versión de belleza y estilo superiores: “se mantiene cerca de la semejanza y *poetiza* a la persona”. En sus memorias se describen algunas obras presentes en el estudio del pintor, como el “muy encantador” retrato de la condesa de Vilches<sup>94</sup> (véase cap. III, subapart. 3). También encontramos halagadoras palabras para Pedro de Madrazo, así como para los artistas de la familia: “Todos los Madrazo son hombres de talento, nacidos artistas. Un hermano del pintor es un poeta de gran mérito, y a diferencia de sus compañeros, lo parece”<sup>95</sup>.

Federico de Madrazo realizó un retrato de la III duquesa de Fernán – Núñez en 1854. Lujosamente vestida y con joyas suntuosas, posa en la escalinata del palacio situado en el número 44 de la calle Santa Isabel de Madrid. En él se celebraron fiestas y recepciones que fueron registradas habitualmente en prensa durante la segunda mitad del siglo. En la fotografía de Jean Laurent y Minier de 1875 se observa este retrato, junto a una vista parcial del salón de baile.



Fig. 107. Federico de Madrazo y Kuntz. *María del Pilar Osorio, duquesa de Fernán Núñez*, 1854, óleo sobre lienzo, 2, 24 x 1, 33 cm. Madrid, col. part.

Fig. 108. Jean Laurent y Minier. *Salón de los Retratos del palacio de Fernán Núñez* (detalle), 1875. Madrid, Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, Instituto del Patrimonio Cultural de España [IPCE], Archivo Ruiz Vernacci, no. de inv. VN — 08820.

Los duques de Fernán – Núñez ofrecieron un baile de disfraces en 1863, para el cual Federico de Madrazo realizó figurines (véase J. L. Díez 1994c, 420 – 421), labor que

<sup>94</sup> “He is a clever artist, and has one great merit. He keeps closely to the likeness, yes poetizes the individual [...] There is also a fine picture of the Duchess of Medinacoeli, and another of the Countess of Vilches, the latter very lovely [...]”. (Calderón de la Barca, “Countess Montijo”, X/1856, 98)

<sup>95</sup> “All the Madrazos are men of talents, born artists. A brother of the painter is a poet of great merit, and unlike the generality of his brethren, looks like one”. (*Ibíd.*)

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

le resultó ingrata. La correspondencia de Federico de Madrazo con su hijo Raimundo nos informa de su labor como figurinista:

Me ha sido del todo imposible [contestar inmediatamente a su carta del 14 de marzo] en todos estos días por no ocuparme de otra cosa más que de trages [sic] para el futuro baile costumé [subrayado en el original] de los Duques de Fernán – Núñez, de que no dudo habréis oído hablar también. (Federico de Madrazo. Carta a Raimundo de Madrazo en la que trata acerca de los trajes del baile de los Duques de Fernán Núñez [...], 4/IV/1863, Madrid, MNP, AMP, AP: 20, no. exp. 14, 1)

El pintor lamenta las constantes visitas e interrupciones por parte de quienes requerían del pintor sus correspondientes figurines:

Primeramente la Duquesa de Medinaceli me consultó al efecto, después el Duque de Fernán – Núñez, el Conde de la Unión, el Vizconde del Pontino, Luis Latorre, y cuando ya creía yo que estaba libre de hacer figurines y registrar papelotes, recibo recado de la Reyna [sic], y van y vienen visitas de personas Reales en el Museo, y figurines de este y del otro tiempo y estilo”. (Ibíd.)

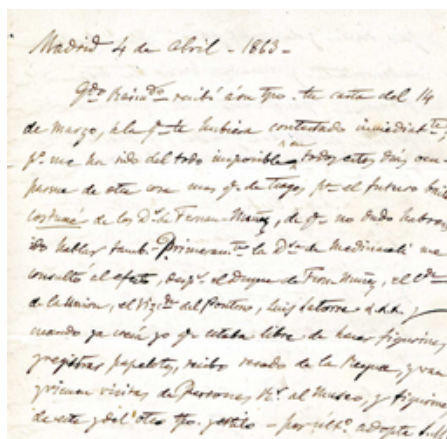


Fig. 109. Federico de Madrazo y Kuntz. Carta a Raimundo de Madrazo en la que trata acerca de los trajes del baile de los Duques de Fernán – Núñez, 4/IV/1863 (fragmento).

El pintor Leopoldo Sánchez, discípulo de Federico de Madrazo, realizó los retratos de los duques de Montpensier con los disfraces sobre los que fue consultado Madrazo (Álvarez Moro y Ledesma Cid 2008, 172 — 182). También asistieron la condesa de Vilches y su marido (firmado K., *El contemporáneo*, 16/IV/1863, 3 – 4). Raimundo de Madrazo, por su parte, asistió a uno de los numerosos bailes de los Fernán – Núñez, en esta ocasión en 1878, durante su viaje a España para asistir a la recepción oficial propia del enlace del Alfonso XII y María de las Mercedes de Orleans y Borbón (González López y Martí Ayxela 1996, 33).

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Sobre las fiestas de los Fernán – Núñez se publicaron crónicas en prensa, con particular interés en la descripción de los asistentes y los elementos asignados al consumo de lujo. A continuación, incluyo dos ejemplos de artículos referidos a esas fiestas y bailes, ambos con ilustraciones de Juan Comba y García<sup>96</sup>.

El primero, en *La Ilustración Española y Americana* (15/III/1884), y con texto del cronista de sociedad Ramón de Navarrete bajo el pseudónimo de *Almaviva*, hace referencia a la fiesta de disfraces o *bal costumé* de los duques celebrado en Sevilla (24/II/1884) con la presencia de los reyes, y alude a un particular destinatario, *Figaro* (“más ladino y entendido barbero”). Incluye un extenso listado de asistentes y sus disfraces, junto a las habituales referencias al lujo exhibido. La fiesta finalizó, como era previsible, con un baile: “¿Y qué te diré, *Figaro* amigo [...] de un baile que le puso fin, llamado *cotillon* [sic], en el que tomaron parte las más encantadoras personas que dentro del palacio se veían?” (Navarrete *Almaviva* “Un baile de trajes. Carta de Almaviva á su amigo Fígaro”, *La Ilustración Española y Americana*, 15/III/1884, 170).



Fig. 110. Juan Comba y García. “Presentación de la comparsa ‘la Commedia dell’arte’ ante SS. MM. los reyes y SS. AA. RR. los infantes Doña Paz y Don Fernando”, *La Ilustración Española y Americana*, 15/III/1884, año XXVIII, no. 10, 168 – 169.

<sup>96</sup> Juan Comba y García (Jerez de la Frontera, Cádiz 1852 – Madrid, 1924), pintor, dibujante y reportero gráfico. Fue alumno de Eduardo Rosales. Obtuvo una pensión en 1880, realizando estudios en Italia, Francia, Bélgica y Alemania. Su labor como ilustrador le otorgó popularidad. Colaboró en publicaciones como *La Ilustración Española* (Burguera Arienza 2006). Asimismo, Comba fue historiador de la indumentaria, ejerciendo la docencia en el Conservatorio de Música de Madrid. (Casado Cimiano 2006, 59 – 60)



### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

A ese baile de disfraces fue invitado Federico de Madrazo. A pesar de la notoriedad de la velada, el coste y preparación de los disfraces para el baile exigía un esfuerzo que no parecía interesar llevar a cabo:

Ahora no se habla aquí más que de soirées y de bailes, y sobre todo del de los Duques de Fernán Núñez, quien me dijo que os había invitado a ti y a Errazu [...] pero Cecilia no cree que te decidas a venir [...] te diré que nosotros no iremos. Hubiéramos ido con gusto si hubiese admitido el traje habitual, y no fuese *obligato* el disfraz. (Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 20/II/1884, *Epistolario II*, 869)

Un año más tarde se celebró una nueva reunión organizada por los duques de Fernán – Núñez. Una vez más, en la prensa se incluyeron referencias al respecto. En la descripción de *La Ilustración Española y Americana* (15/II/1885) se narra la celebración de una velada llevada a cabo el 27 de enero a beneficio de los damnificados en el terremoto sufrido en Granada y Málaga el 25 de diciembre del año anterior. El texto sigue la pauta habitual y registra la presencia de los Reyes y las infantas, junto a la asistencia de una “numerosísima y aristocrática concurrencia, en la cual sobresalían ilustres y hermosas damas, representantes de la esclarecida nobleza”. Entre las distintas actividades (rifas, venta de prensa a beneficio y puestos de flores y chocolate) se detalla el “concierto en el salón principal” (*La Ilustración Española y Americana*, 15/II/1885, 83).

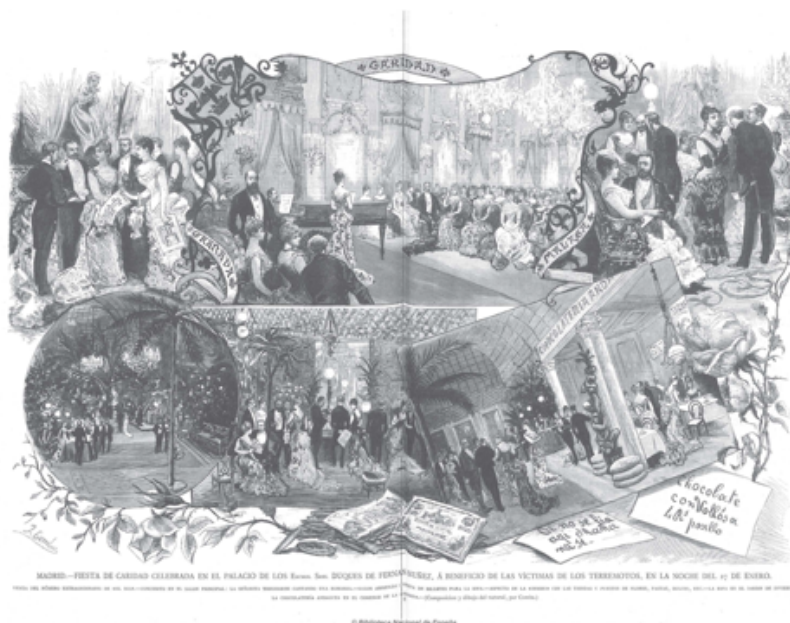


Fig. 111. Juan Comba y García. “Fiesta de caridad celebrada en el palacio de los Excmos. Sres. Duques de Fernán – Núñez á beneficio de las víctimas de los terremotos, en la noche del 27 de enero”, *La Ilustración Española y Americana*, 15/II/1885, año XXIX, no. 6, 88 – 89.

En el concierto mencionado actuaron “los artistas del Teatro Real Sras. [Elena] Theodorini y [Giuseppina] Pasqua y señores [Mattia] Battistini, [Giuseppe] Rapp y [Antonio] Baldini”. La ilustración de Juan Comba y García recrea el momento en el que la soprano Theodorini interpreta la romanza *Les Papillons* de Francesco Paolo Tosti<sup>97</sup> (15/II/1885, 83).

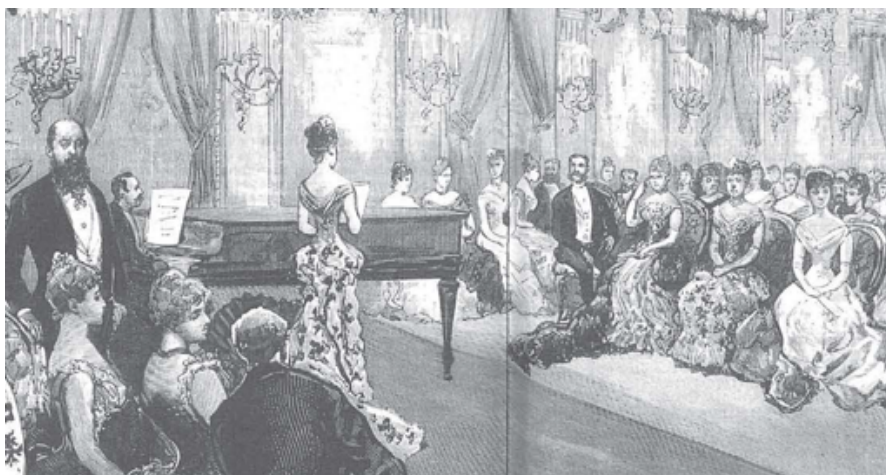


Fig. 112. Juan Comba y García. “Fiesta de caridad” (detalle), 15/II/1885, año XXIX, no. 6, 88 – 89.

Como vemos, el pintor Federico de Madrazo consideró una labor menor su participación como figurinista en la organización de bailes de sociedad aristocráticos. En ellos, la música era un elemento más entre las actividades de socialización. Las descripciones en prensa aludían a la música siempre tras la referencia imprescindible a los asistentes, convertidos en los protagonistas de un baile. Tras la mención de los nombres destacados y las descripciones referidas al lujo, podía encontrarse la música como una actividad propia del ritual social.

## 2. “Ha cantado al piano la de Vilches”: anfitrionas e intérpretes

En los salones en los que participaron los miembros de la saga Madrazo coincidieron figuras cuyo origen, oficio, estatus o condición podía ser muy variable. Algunas fueron retratadas por los Madrazo, bien como un encargo o como muestra de

---

<sup>97</sup> Sobre las temporadas de los mencionados cantantes y el repertorio interpretado por ellos en el Teatro Real, véase Turina Gómez (1997, 147 – 151; 393 – 394).

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

amistad o familiaridad. Federico de Madrazo realizó una producción retratística que ronda las seiscientas obras (Nicolás Martínez 2001, 157). Entre quienes posaron para el pintor se hallan intérpretes, aristócratas o burguesas. En ese espacio de relaciones se encuentran la autora Carolina Coronado y la figura de la nueva nobleza Amalia de Llano y Dotres, ambas anfitriones e intérpretes en los salones.

La escritora Carolina Coronado fue anfitriona de su salón literario. Coronado (Almendralejo, 1823 – Lisboa, 1911), quien contrajo matrimonio con el diplomático Horacio Justo Perry, acogió a figuras de la vida cultural y política. En su salón se celebraron veladas en las que en ocasiones hubo lugar para la interpretación musical al arpa (Cascales Muñoz 1911, 49; y Corral 2004, 118). En las fuentes hemerográficas encontramos referencias sobre su labor en esas reuniones, en ocasiones con ampulosos epítetos. Un ejemplo es la descripción por Concepción Gimeno de Flaquer de las veladas de Coronado, incluida en una sucesión de “Reinas de salón” publicada en *El Álbum Ibero — Americano* en 1899. En ella, Coronado, escritora respetada, aparece no como autora activa sino como una “diosa” que acoge a autores:

Reina de salón fue Carolina Coronado, hermosa, elegante, distinguida; inspirada como una musa. Cuantos literatos y artistas célebres llegaban á Madrid, hacíanse presentar en aquella hospitalaria casa de la calle de Alcalá, en donde [Adelardo López de] Ayala, [Pedro Antonio de] Alarcón, [José de] Castro y Serrano, [Gabriel] García Tas[s]ara y [Ramón de] Campoamor recitaban composiciones poéticas presididos por una diosa. (Gimeno de Flaquer 1899, 412)

La producción de Coronado fue musicada por compositores como Óscar Camps y Soler<sup>98</sup>. Es el caso de la balada *¡No hay nada más triste que el último adiós!* creada y publicada en vida de la autora, y basada en el poema homónimo de 1847. En la edición de la pieza por Carrafa en 1859 se realza la autoría de Coronado. Esta obra para canto y piano correspondería a la tipología de piezas de salón a interpretar en las veladas referidas. Sin embargo, su labor como anfitriona en su salón aparece descrita en el texto de Giménez de Flaquer mediante el empleo del estereotipo de acogedora musa para la labor de otros, todos ellos escritores varones.

---

<sup>98</sup> Incluyo la cubierta y un fragmento de la pieza basado en el siguiente ejemplar: Óscar Camps y Soler (música), Carolina Coronado (poema). Balada *¡No hay nada más triste que el último adiós!*, 1859, op. 480, Madrid, J. Carrafa. Madrid, BNE, sig. MP/2010/14.



Eje. 77. Óscar Camps y Soler (música), Carolina Coronado (poema). Balada *¡No hay nada más triste que el último adiós!* (cubierta), op. 480, Madrid, J. Carrafa, 1859.

Eje. 78. Óscar Camps y Soler (música), Carolina Coronado (poema). Balada *¡No hay nada más triste que el último adiós!* (cc. 14 — 37).

Ángel Fernández de los Ríos hace alusión a la educación recibida por la autora. Señala un modelo convencional sobre su aprendizaje: “las labores propias de su sexo al lado de su madre [...] una educación la más brillante que el país permitía”. Se refiere al estudio musical junto al bordado y al dibujo (Fernández de los Ríos 1847, 2). Por su parte, Gómez de la Serna recoge los recuerdos de quien fue su tía abuela, y afirma que la escritora describía su instrucción como superficial:

Mis estudios fueron todos ligeros [...] porque nada estudié sino las ciencias del respunte y el bordado y el encaje extremeño, que, sin duda, es tan enredoso como el código latino, donde no hay un punto que no ofrezca un enredo. (Gómez de la Serna, citado por Vega Rodríguez 2006, 33)

Coronado, escritora con una producción en prosa y en verso reconocida por sus contemporáneos, era amiga de Federico de Madrazo, quien llevó a cabo su retrato hacia 1855. Se trata de un lienzo sobrio, sin la abundancia de los ornamentos que podemos observar en otras obras del pintor. Esa sencillez, la ausencia de firma en el lienzo y el hecho de que permaneciera en posesión de Madrazo (J. L. Díez 1994c, 262) señala el carácter de una obra creada para el núcleo privado del artista. A su vez, y en fechas cercanas, Luis de Madrazo también realizó un retrato de la escritora, mostrando unos rasgos menos idealizados que en la obra de su hermano.



Fig. 113. Federico de Madrazo y Kuntz. *Carolina Coronado*, ca. 1855, óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Madrid, MNP, no. cat. P04451.

Fig. 114. Luis de Madrazo y Kuntz. *Carolina Coronado*, 1857. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. 217.

Una aristócrata destacada fue Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches (Barcelona, 1821 – Madrid, 1879), a quien Federico de Madrazo retrató en 1853. Escritora aficionada, fue descrita ante todo a través de alusiones a su belleza: “[...] aquella condesa de Vilches, dueña de la casa, tan linda, tan displicente, tan nerviosa” (Pérez de Guzmán y Gallo 1896, 14). Tras su fallecimiento, aparecieron en prensa poemas y lamentos a su figura, como el elaborado por el dramaturgo Francisco Pérez Echevarría: “¡Tú nunca pasarás! Unos tras otros vendrán los tristes, los serenos días y siempre vivirás entre nosotros [...] a ti, tan lejos ya, te sobra el mundo/ a nosotros, sin ti, nos falta gloria” (Pérez Echevarría 1874, 266). Le dedicaron escritos laudatorios personalidades como Cánovas del Castillo, quien firmó un poema a su memoria en 1874, publicado en *La Ilustración Española y Americana* como recordatorio en 1879.

Bien sabes que ahuyentaban de mi frente  
Los nublos tus sonrisas.  
Cual de la playa en que nací, el hirviente  
Calor suelen las brisas [...]  
Ya se acabó nuestra común historia;  
Mas no, sombra querida,  
Te diré eterno adiós; que tu memoria  
Es tal, que aún ella es vida”.

(Cánovas del Castillo, “A la muerte de la condesa de Vilches acaecida durante la última guerra civil”, *La Ilustración Española y Americana*, 8/VII/1879, 19 y 22)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

La condesa de Vilches acudía al hogar de los Madrazo con asiduidad. Visitaba el estudio de Federico de Madrazo y era presencia frecuente en veladas musicales y cenas. En la documentación privada de Madrazo se encuentran referencias a la actividad musical relacionada con la condesa, aunque a menudo sin informar sobre el repertorio, pues basta un simple “ha cantado al piano la de Vilches” (Federico de Madrazo, archivo particular, 15/III/1854, J. L. Díez y Barón Thaidigsmann 2007, 175).

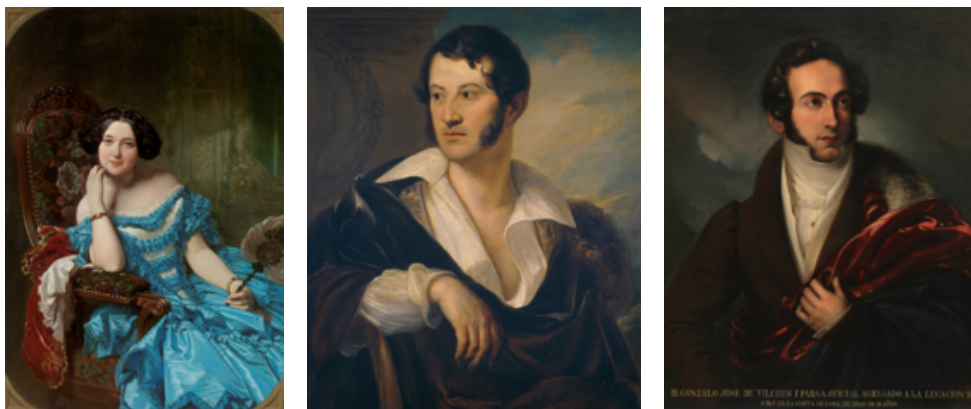


Fig. 115. Federico de Madrazo y Kuntz. *Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches*, 1853, óleo sobre lienzo, 126 x 89 cm. Madrid, MNP, no. cat. P0287.

Fig. 116. John Phillip (atribuido). *Gonzalo de Vilches, I conde de Vilches*, 1835 – 1840, óleo sobre lienzo, 75 x 64 cm. Madrid, MNP, no. cat. P02878.

Fig. 117. Valentín Carderera y Solano. *Gonzalo de Vilches, luego I conde de Vilches*, 1827, óleo sobre lienzo, 75 x 63 cm. Madrid, MNP, no. cat. P02978.

Su imagen también es la expresión de su ascenso en el ámbito nobiliario, al serle otorgado en 1847 el título de conde a su marido, Gonzalo de Vilches y Parga, por lo que formaron parte de la nueva generación de nobles del periodo isabelino (Arribas Hernando 2009, 9). Por su parte, Gonzalo de Vilches fue retratado por Valentín Carderera en 1827. Otro retrato, ya como conde, es atribuido al pintor John Phillip. Este último viajó a España en diversas ocasiones, desarrollando una producción característica sobre el país. Carderera, por su parte, mantuvo una estrecha amistad con José y con Federico de Madrazo, y por ello fue destinatario de confidencias en sus correspondientes epistolario (véanse cap. I, subaparts. 2.1 y 2.2; y cap. VI., apart. 1).

Las menciones acerca de la participación en reuniones sociales se encuentran con cierta frecuencia en prensa. Cito a continuación algunos ejemplos, en los que podemos observar la ausencia de interés por precisar detalles sobre la música presente en las distintas veladas. Así, Amalia de Llano aparece en un listado de cincuenta asistentes al



### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

baile semanal ofrecido por la duquesa de Montijo<sup>99</sup> (31/I/1868) en *La Sociedad*<sup>100</sup> (8/II/1868, 3). Bajo el epigrafe “Crónica de salones” se indica la duración de la velada, hasta las dos de la madrugada, e incluso se hace referencia a “un espléndido buffet”, pero no a la música. Un mes más tarde es noticia la asistencia de “una parte de lo que se llama en Madrid el gran mundo, y que poblaba los salones de la condesa de Vilches” (“Salones” *La Sociedad* 7/III/1868, 3), aquí con una breve alusión al repertorio dramático interpretado. Algo similar ocurre en la crónica del marqués de Valle – Alegre [pseudónimo de Ramón de Navarrete] en *La Ilustración Española y Americana*, en la que da cuenta de la habitual reunión en los salones de la mencionada condesa de Montijo, donde “los domingos [...] disfrutaban el privilegio de atraer á toda la alta sociedad de la corte, que baila, juega al tresillo y toma té desde las diez de la noche hasta las tres de la madrugada” (Navarrete *Marqués de Valle – Alegre*, s.t., 25/XI/1871, 563). De nuevo, la información sobre la música es breve, pues basta indicar su presencia en el salón.

Así, los salones eran espacios en los que se exhibía un conocimiento musical junto a diversas actividades culturales (Alonso 2002, 608). En la prensa se recogían esos actos, se citaba a las figuras presentes en los mismos y se hacía referencia a esas prácticas. Mostraron con ello el interés artístico, o en ocasiones exclusivamente social, de esas reuniones (Sánchez de Andrés 2009, 99).

Amalia de Llano y Dotres fue autora de dos novelas, *Ledia* y *Berta*, ambientadas en el entorno de la alta sociedad española. En *Ledia* se encuentran referencias, si bien breves, a la música en los salones que conoció bien la condesa de Vilches. Fue publicada por partes en *Revista de España* en 1868 y 1869. (Llano y Dotres 1868, V, 333 – 349, 493 – 525; y 1869, VI, 1 – 39). *Berta*, por su parte, apareció en la misma publicación por entregas en 1874.

Objetos lujosos son elegidos para representar a una mujer que disfrutó de una posición económica relevante y de unas relaciones sociales de carácter elitista. Al igual que Carolina Coronado, la condesa de Vilches no aparece en su retrato rodeada por objeto alguno que haga referencia a la música. Su papel como intérprete musical aficionada no aparece sugerido, si bien está documentado como una actividad realizada entre amigos,

---

<sup>99</sup> Sobre la relación de la condesa de Montijo con Prosper Mérimée y sus reuniones sociales, véase cap. VI, subapart. 2.2.

<sup>100</sup> *La Sociedad* fue difundida los sábados de la temporada de teatro 1867 – 1868. A sus artículos y noticias teatrales se unían las crónicas sociales referidas a la alta sociedad (Voz “La Sociedad” BNE s.f.). En esta publicación también se señaló el mencionado enlace de Mariano Fortuny y Marsal y Cecilia de Madrazo. (véase cap. I, subapart. 1.2)

como diversión en los encuentros de la sociedad del momento. El lienzo de Madrazo expone con delicadeza las características de belleza y simpatía de la condesa mencionadas por sus coetáneos, alcanzando este retrato una gran popularidad desde su realización. Críticos de arte posteriores han mostrado su interés por la obra, con referencias como las de Antonio Marichalar a la sonrisa de la dama como “‘nuestra Gioconda’” (Puente Pérez 1956, 31 – 35).



Fig. 118. Federico de Madrazo y Kuntz. *Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches* (detalle).

Esta obra tuvo gran difusión, y fue elegida por el propio Madrazo como ejemplo de su producción destinada a la Exposición de París de 1855. En su crónica sobre esta, Théophile Gautier describe la obra de Madrazo como “bien lograda”. El autor, quien tuvo relación con ciertos miembros de la saga Madrazo (véase cap. VI, apart. 1), le considera mejor retratista de mujeres que de hombres: “Madrazo posee el don, bastante escaso, de comprender la belleza femenina moderna y de corresponder a ella”<sup>101</sup>. También valora la obra presentada por Luis de Madrazo a la mencionada exposición, *Entierro de Santa Cecilia en las catacumbas de Roma*<sup>102</sup>, así como su valía: “a falta de genio, ya era mucho tener talento”. Gautier, por su parte, llevó a cabo una exitosa producción referida a España en la que se incluyeron significativas referencias a la música (véase cap. VI, apart. 2).

Incluyo un ejemplo del intercambio epistolar entre aristócrata y pintor, con las cortesías propias de una relación social y de afecto:

---

<sup>101</sup> “Les portraits d'hommes de M. F. Madrazo, quoique d'une bonne facture, ne sont pas aussi remarquables que ses portraits de femmes; M. Madrazo possède le don assez rare de comprendre et de rendre la beauté féminine moderne”. (Gautier 1856, 232 – 233)

<sup>102</sup> Luis de Madrazo y Kuntz. *Entierro de Santa Cecilia en las catacumbas de Roma*. 1852, óleo sobre lienzo, 302 x 252 cm., Madrid, MNP, no. cat., P-006555. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entierro-de-santa-cecilia-en-las-catacumbas-de/23685d85-adcc-46ca-98c2-db6715ef48b0>> (23/IX/2015)



### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

Mi estimado Madrazo; Me dispense V. haber abusado tanto tiempo de su amabilidad dejando en su estudio el lienzo, porque, aunque predilecto entre todos, según tuvo V. la bondad de decirme, acaso le habría estorbado, ahora más que nunca tenerle en mi poder, pues acaso alguna vez el deseo de contemplar su obra me proporcionará a mí el gusto de ver a V. ¿Quiere V. tener la voluntad de decirme cuándo podré mandar por él? (Amalia de Llano y Dotres. Carta a Federico de Madrazo por la que se disculpa por no haber ido a recoger un cuadro de su estudio, s.f., MNP, AMP, AP: 11, no. exp. 18, 1 – 2)

Amalia de Llano señala su satisfacción por “mi retrato, obra de V. que todos admiran y de la que yo estoy excesivamente orgullosa [...]”. También envía especiales saludos “a su hija Luisa [de Madrazo] a la que ya habría estado a ver, si no hubiera temido molestarla. V. me avisará cuando crea sea tiempo de que pueda recibir visitas”. Emplea una fórmula de confianza en su despedida (“Siempre su muy afectuosa amiga”) y firma “Condesa de Vilches” (*Ibíd.*).

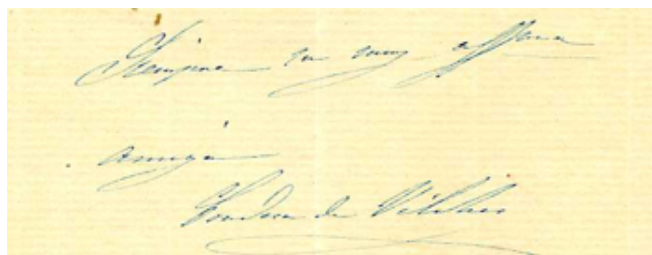


Fig. 119. Despedida y firma de la condesa de Vilches, Amalia de Llano y Dotres. Carta a Federico de Madrazo por la que se disculpa por no haber ido a recoger un cuadro de su estudio, s.f., MNP, AMP, AP: 11, no. exp. 18, 4 (fragmento).

Prueba de la amistad entre la condesa y Madrazo también fue el precio que el pintor asignó a su obra, cuatro mil reales, lo que suponía la mitad de la tarifa habitual (J. L. Díez 1994c, 240). El retrato, convertido en referencia icónica, aparece en reproducciones en artículos que rememoran el esplendor de los espacios palaciegos del periodo isabelino. Incluyo como ejemplo la descripción de Eugenio Rodríguez de la Escalera [bajo el pseudónimo de *Monte – Cristo*]<sup>103</sup>, cronista de la aristocracia (véase cap. III, apart. 3), sobre la imagen del salón de los condes en la calle Génova de Madrid. En él se encuentra el retrato, el cual es en su opinión “una de las obras definitivas de Federico de Madrazo”, a quien define como “el pintor de las elegancias isabelinas, que á semejanza de los que realizó Wintherhalter en la Corte de la Emperatriz Eugenia, trasladó al lienzo

<sup>103</sup> Eugenio Rodríguez [y Ruiz] de la Escalera [con el pseudónimo de *Monte – Cristo*] (Santander, 1856 – París, 1933) fue un destacado cronista de sociedad, española y parisina, en diarios como *El Imparcial* y *Blanco y Negro*. (Asociación Cultural Carlos Bribián s.f.)

todas las hermosuras aristocráticas de la Corte de Doña Isabel II” (“Palacios aristocráticos: El de los Condes de Vilches”, *La Esfera: Ilustración mundial* 22/II/1916, 25).



Fig. 120. Sin autoría conocida. “Uno de los salones de la aristocrática residencia de los condes de Vilches, en Madrid”, *La Esfera: Ilustración mundial* 22/II/1916, año 3, no. 108, 25.

De este modo, dos anfitrionas de salones con oficios y ocupaciones alejadas entre sí se convierten en figuras de un periodo a través de los retratos llevados a cabo por Federico de Madrazo. La relación de ambas con la música también se encuentra diferenciada, pues Coronado llevo a cabo una producción poética que fue musicada. Sin embargo, encontramos crónicas y alusiones en prensa sobre ambas en las que la música no es el mayor referente de su biografía, si bien sí fue una práctica documentada como habitual.

### 3. Arpas y arpistas

La consideración del arpa como instrumento destinado a la práctica musical de la mujer fue muy significativa:

El arpa y el piano fueron los instrumentos favoritos en la educación musical femenina durante el s. XIX y parte del XX. Para su enseñanza se instituyeron plazas en los conservatorios y academias.

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

En Madrid se creó en 1879 una academia de señoritas para la enseñanza del solfeo, piano y arpa bajo la dirección de María Landi<sup>104</sup>. (Bordas Ibáñez 1999a, 716)

La delicadeza, el coste y la elegancia ornamental que aportaba convirtió al arpa en un instrumento adecuado para los salones. A tal fin, se difundieron métodos para el aprendizaje musical en los que se resalta el brillo social que esa práctica procura en los ambientes refinados. El primer tratado español corresponde a Dolores de Bernis, quien publicó en 1878 su *Método de arpa* en la editorial Benito Zozaya. La obra fue prologada por Emilio Arrieta. En el texto, Arrieta se dirige a la “Srta. Lola de Bernis”:

De día en día se vá haciendo más necesario en el mundo musical el estudio del Arpa. Las grandes producciones modernas reclaman la cooperación de este intérprete encantador [...] Consagrar su talento y su trabajo á la formación de expertos y numerosos Arpistas es prestar un gran servicio al arte. (“Prólogo”, Madrid, 15/V/1878, en Bernis 1878, s. n.

Bernis, por su parte, asigna a Sebastián Erard la rehabilitación del “más precioso de los instrumentos músicos” a través del arpa de doble movimiento o acción. Señala a su vez la difusión del instrumento en distintos lugares, pues “de igual manera que en el teatro y en la iglesia, figura también el arpa en los salones de concierto”. A esos ámbitos se añaden los espacios domésticos de cierto nivel, pues “el arpa está de moda hoy en los salones de buen tono, y toma parte en los conciertos que en forma de cuartetos suelen darse en varias sociedades y reuniones musicales” (Bernis 1878, introducción, III y VII).



Fig. 121. L. Taberner (dibujo y litografía). Lola de Bernis, *Método de arpa* (portada ilustrada), Madrid, Lit. Donón, 1878.

Fig. 122. Sin autoría conocida. s.t., ilustración, Lola de Bernis, *Método de arpa*, página preliminar.

<sup>104</sup> María Landi y Álvarez fue profesora de la Escuela de Institutrices durante treinta y dos años, así como arpista de la orquesta del Teatro Real. (Sánchez de Andrés 2011, 13)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

La portada de la publicación incluye una imagen del instrumento. El creador de la misma, L. Taberner, ilustró la cubierta en la edición de la obra de Óscar de la Cinna *Deuxième Sérénade Mauresque pour piano. Pensée poétique* (véase cap. II., subapart. 1.3). La publicación de Bernis contiene dos ilustraciones con el instrumento. Una de ellas muestra a la intérprete en el momento de ejecución. La figura elegida acentúa el objetivo editorial, el público femenino.

Una opción para el aprendizaje de la interpretación al arpa en periodos anteriores se encuentra en las traducciones de métodos extranjeros. Así, incluyo como ejemplo la edición traducida al español del *Método de arpa* por el compositor y arpista francés Nicholas Charles Bochsa (ca.1840)<sup>105</sup>. La publicación anuncia su difusión de “métodos, estudios y lecciones” empleados en el Conservatorio Real de Música y en el Gimnasio de Música Militar de París (*Método de arpa*, prefacio). Si bien se trata de una traducción, la ilustración sobre una correcta posición y las distintas partes del instrumento mantiene el idioma francés del método de Bochsa, por lo que se trataría de una copia de la imagen original.



Fig. 123. Sin autoría conocida. Nicholas Charles Bochsa, *Método de arpa conteniendo los principios de música, ejercicios, escalas, lecciones 8ª seguidos de 40 estudios progresivos* (cubierta), ca. 1840.

Fig. 124. Sin autoría conocida. s. t., *Método de arpa*, ilustración explicativa de las distintas partes de un arpa e imagen del autor, ca. 1840.

<sup>105</sup> Nicholas Charles Bochsa (Montmédy, Francia, 1789 – Sydney, Australia, 1856), arpista, director y compositor. Se inició en el estudio musical con su padre, el oboísta y compositor Charles Bochsa, continuando su aprendizaje a partir de 1806 en el Conservatorio de París bajo la protección de Napoleón Bonaparte. Sus problemas judiciales le llevaron a huir a Inglaterra, país en el que ejerció la docencia, siendo profesor de arpa en la Royal Academy of Music desde 1822 hasta 1827. Fue nombrado director musical del King's Theatre desde 1826 hasta 1830. A partir de 1839 llevó a cabo giras internacionales junto a la soprano Anna Bishop. Su catálogo de obras es extenso, formado por obras escénicas, música vocal, orquestal y de cámara, y una significativa producción para arpa que incluye métodos de enseñanza. (Temperley y Hiebert 2001, 764 – 766)

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

La educación musical se relaciona con una exhibición personal, pero no se obvia la posibilidad de lograr una independencia económica para quienes escojan un camino profesional, a menudo relacionado con la enseñanza. Imágenes de arpistas profesionales se encuentran en los catálogos fotográficos de Jean Laurent y Minier<sup>106</sup> correspondientes a los años 1861 y 1863 (Tuda Rodríguez 2006b). Se trata de dos intérpretes relacionadas con el Teatro Real. El contacto con el instrumento en sus respectivas imágenes mantiene un modelo iconográfico convencional, y en cierto modo, casi imprescindible. La Srta. García mira al espectador en la primera imagen mientras, de pie, aparenta pulsar el instrumento. En la segunda, sentada y con el arpa hacia ella, la apariencia de interpretación es mayor.



Fig. 125. Jean Laurent y Minier. *Srta. García. Primera arpista del Teatro Real*, (1861 y 1863). Madrid, Museo Municipal, no. inv. 35,100, 1001/18/1 – 735.

Fig. 126. Jean Laurent y Minier. *Srta. García. Primera arpista del Teatro Real*, (1861 y 1863). Madrid, Museo Municipal, no. inv. 35,100, 1001/18/1 – 735.

La arpista Thérèse Roaldés<sup>107</sup> posa junto al instrumento representativo de su oficio. A su vez, Laurent también realizó un retrato fotográfico de la intérprete sin incluir

<sup>106</sup> Jean Laurent y Minier, fotógrafo. Establecido en Madrid en 1843, su primer estudio data de 1856 en asociación con Juan Martínez Sánchez. Fue creador de un proceso de coloreado de retratos y vistas. Realizó catálogos fotográficos como el correspondiente a las obras del Museo del Prado. Su fondo fotográfico supera los seis mil negativos (Pérez Gallardo 2006). Entre su abundante producción se encuentran fotografías de obras de miembros de la saga Madrazo, así como retratos. En el presente texto se incluyen los realizados a Federico de Madrazo (véase cap. V, subapart. 1.1) y Raimundo de Madrazo (véase cap. I, subapart. 1.3). Laurent fue testigo de la boda entre Raimundo de Madrazo y su primera esposa, Eugenia de Ochoa y Madrazo. (González López y Martí Aixela 1996, 32)

<sup>107</sup> Teresa [Thérèse] Roaldés (Toulouse, 1816 – Toulouse, 1900), arpista y profesora. Desde 1850 ocupó el puesto de arpista solista en el Teatro Real, y a partir de 1858 fue profesora del Real Conservatorio de Madrid durante veinticinco años. En él había obtenido el primer premio de arpa. Fue miembro fundador de

elementos iconográfico — musicales. En esta última imagen, su pose, sentada de medio perfil, y con un entorno paisajístico ficticio, puede corresponder a una fotografía destinada a ser un recuerdo, la base de una ilustración en prensa o una tarjeta de visita.



Fig. 127. Jean Laurent y Minier. *Thérèse Roaldés. Primera arpista del Teatro Real*, 1861 y 1863. Madrid, Museo Municipal de Madrid [MMM], no. inv. 1991/18/1 – 733.

Fig. 128. Jean Laurent y Minier. *Thérèse Roaldés. Primera arpista del Teatro Real*, 1861 y 1863. Madrid, Museo Municipal, no. inv. 1991/18/1 – 733.

Observamos en dos obras un mismo modelo en la representación de una figura femenina junto a un arpa, variando el soporte y formato. Se trata de la imagen fotográfica de una intérprete profesional y el lienzo de la mencionada obra de Luis de Madrazo *Retrato femenino* (véase cap. I, subapart. 1.3). En ambas obras se escoge el contacto con el instrumento, con la figura de pie y con una mano apoyada en el mismo, ante un fondo neutro. También hay diferencias como la mirada directa de Roaldés frente a la ensimismada gestualidad de la retratada por Madrazo, junto a los matices propios de las distintas técnicas y soportes. También se debe añadir el conocimiento del contexto de la obra, pues saber quién es la retratada, su oficio y condición de intérprete profesional o de aficionada real o ficticia, modifican la percepción del significado de las imágenes. Roaldés aparece citada, pues se trata de difundir la imagen fotográfica de una intérprete reconocida, mientras que el título de la segunda obra concuerda con la elección de un instrumento dentro una idealización estética feminizada.

---

la Sociedad de Cuartetos e intérprete junto a Jesús de Monasterio, con quien mantuvo amistad. (Gutiérrez Pérez 2002, 232)



Fig. 129. Jean Laurent y Minier. *Thérèse Roaldés* (detalle), 1861 y 1863.

Fig. 130. Luis de Madrazo y Kuntz. *Retrato femenino*, 1862 – 1868.

La virtuosa arpista Clotilde Cerdá [Esmeralda Cervantes]<sup>108</sup> fue una de las intérpretes que participaron en las veladas musicales de la familia Madrazo, así como en el hogar de quien se convertiría más adelante, en 1874, en la segunda esposa de Federico de Madrazo, Rosa Guardiola, baronesa de Andilla (J. L. Díez 1994c, 488; y González López y Martí Ayxela 2016, 35). Cerdá tuvo relación con la colonia española en Roma, ciudad en la que se instaló en 1869. En ella mantuvo contacto con artistas como Mariano Fortuny y Marsal y Eduardo Rosales (Z. I. Ávila Peña 2016, 38).

Su imagen se encuentra difundida en fotografías e ilustraciones en prensa, y en ellas se emplea la iconografía convencional alusiva a una intérprete. En la edición madrileña de *La Ilustración Española y Americana* (30/XI/1876), Cerdá aparece a sus catorce años mostrando su oficio. También resultan habituales los retratos de busto en los que la indumentaria y ornamentos exhiben una elegancia acorde con la presencia de una artista, sin la inclusión de elementos musicales, tal y como hemos visto en el caso de *Thérèse Roaldés* o de músicos como Óscar de la Cinna (cap. II, subapart. 1.3), en esta ocasión en la publicación barcelonesa *La Ilustración* (6/VI/1884).

<sup>108</sup> Clotilde Cerdá Bosch [Esmeralda Cervantes] (Barcelona, 1862 – Santa Cruz de Tenerife, 1926). Arpista, concertista internacional y profesora. Cerdá fue protegida por Isabel II, siendo apoyada en sus inicios por la condesa de Montijo. Su brillante carrera internacional incluyó los elogios de Franz Liszt y Richard Wagner. Sucesivas giras por Europa continuaron con su estancia en Brasil desde 1885. Destaca a su vez su labor docente, colaborando en distintas fundaciones de enseñanza como el Conservatorio de Música de Río de Janeiro desde 1895. Creó su propia fundación, la Academia de artes y oficios para la mujer, iniciada en 1885 y finalizada en 1887 (Calvo Manzano 1999, 485 – 486). Sobre Cervantes y su interés por los modelos de arpa más modernos de Lyon & Healy, véase Bordas Ibáñez. (2005, 221 – 225)



Fig. 131. Sin autoría conocida. “Esmeralda Cervantes [Clotilde Cerdá]”, portada de *La Ilustración Española y Americana*, 30/XI/1876, año XX, no. 44, 329.

Fig. 132. Sin autoría conocida. “Esmeralda Cervantes” [Clotilde Cerdá], portada de *La Ilustración*, 6/VI/1884, año IV, no. 192, 281.

He escogido dos obras de Vicente Palmaroli<sup>109</sup> en las que se incluyen arpas de modelos similares en ambientaciones diferenciadas. Así, en *Concierto de arpa* (1886) Palmaroli elige este instrumento en un entorno preciosista de inspiración clásica. En un espacio idealizado de cuidada naturaleza, unas jóvenes disfrutaban de un concierto al aire libre. El instrumento es aquí parte de un conjunto de objetos dispuestos para evocar un mundo conectado con referencias literarias y artísticas simbolistas. El modelo no es visible en detalle, pero sí se reconoce el ornamento de cariátides propio de las arpas Erard, las más comercializadas en España.

Un arpa es el instrumento escogido para el retrato realizado por Palmaroli de *María de los Dolores Collado y Echagüe, duquesa de Bailén*, intérprete aficionada. Tanto el arpa como el atril son lujosos, este último particularmente recargado. En él hay un libro de partituras con notación musical ilegible. La duquesa de Bailén aparenta pasar una página mientras mira al espectador. El arpa, dorada y con detalles ornamentales destacables, emplea el capitel con cariátides propio del modelo neogriego empleado por la firma Erard (“*Concierto de arpa*. Vicente Palmaroli”, Proyecto Iconografía Musical

<sup>109</sup> Vicente Palmaroli y González (Zarzalejo, Madrid, 1834 – Madrid, 1896), pintor. Iniciada su formación con su padre, el litógrafo italiano Gaetano Palmaroli (1801 – 1853), continuó su aprendizaje en la Escuela Superior de la Academia de San Fernando, siendo discípulo de Federico de Madrazo. Ocupó el puesto de su padre en 1857 como “litógrafo de cámara excedente del Real Museo” con el apoyo de José de Madrazo. Llevó a cabo su estancia en Roma a partir de 1857 como pensionado, junto a Eduardo Rosales Gallinas y Luis Álvarez Catalá. Tras una nueva estancia en Roma, entre 1863 y 1866, regresó a España. En 1873 se instaló en París durante diez años, dedicado al género del *tableautin*. En 1883 fue nombrado director de la Academia de España en Roma. Asimismo, fue nombrado director del Museo del Prado tras el fallecimiento de Federico de Madrazo en 1894. (Pérez Morandeira 2006)



### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

UCM, MNP 2011). Es un instrumento costoso, cercano al consumo de lujo propio del estatus al que pertenece la mujer retratada.



Fig. 133. Vicente Palmaroli y González. *Concierto de arpa*, 1886, óleo sobre lienzo. Madrid, col. part.

Fig. 134. Vicente Palmaroli y González. *María de los Dolores Collado y Echagüe, duquesa de Bailén*, ca. 1870, óleo sobre lienzo, 219 x 131 cm. Madrid, MNP (en depósito en Madrid, Teatro Real), no. cat. P04714.

Si Palmaroli retrató a la duquesa de Bailén hacia 1870, Federico de Madrazo realizó el correspondiente retrato en 1852, en esa ocasión sin referencia alguna a la música.



Fig. 135. Federico de Madrazo y Kuntz. *Retrato de Dolores Collado y Echagüe, duquesa de Bailén*, 1852, óleo sobre lienzo, 90 x 77 cm. Madrid, Sala Retiro, subasta febrero 2019.

Ciertos desencuentros y rivalidades formaron parte de la relación de Palmaroli con algunos miembros de la familia Madrazo. Así, si bien Federico de Madrazo reconoció la calidad de su discípulo: “es de los que más valen y tiene talento de artista” (Carta a Raimundo de Madrazo, 8/XI/1865, *Epistolario II*, 640), surgieron conflictos propios de los respectivos recorridos artísticos, unido a las vicisitudes del periodo. Como ejemplo, la competencia en el logro de cargos supuso desconfianza: “Has de saber que el falsuco Palmaroli (que siempre que me ve me besa y me llama su querido maestro) está intrigando para sustituirme en la Dirección del Museo. ¡Miserias humanas!, esto resérvalo” (Federico de Madrazo. Carta a Raimundo de Madrazo, 10/XI/ 1893, *Epistolario II*, no. 501, 948). Luis de Madrazo realizó un retrato del pintor, mientras su hermano Federico, predecesor de Palmaroli en la dirección del Museo Real de Pintura y Escultura, realizó el retrato de Sofía Reboulet, su esposa.



Fig. 136. Luis de Madrazo y Kuntz. *El pintor Vicente Palmaroli*, 1866 – 1867, óleo sobre lienzo, 53, 5 x 42 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004479.

Fig. 137. Federico de Madrazo y Kuntz. *Sofía Reboulet*, 1867 óleo sobre lienzo, 53 x 42 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004460.

Las veladas de la duquesa de Bailén fueron incluidas en la publicación del conocido cronista Eugenio Rodríguez de la Escalera *Monte – Cristo* (véase cap. III, apart. 2), y el fotógrafo Christian Franzen<sup>110</sup> titulada *Los Salones de Madrid* (ca. 1898). En este periodo finisecular, y como duquesa viuda, es definida como “una verdadera artista [...] ya pulsando delicadamente el arpa, ya cantando junto al piano [...]” (Monte – Cristo ca.

<sup>110</sup> Christian Franzen y Nissen (Fjolde, Dinamarca, 1863 – Madrid, 1923). Fotógrafo y diplomático, abrió su estudio en Madrid en los años 80. Fue colaborador en *La Ilustración Española y Blanco y Negro*. Fue nombrado fotógrafo de la Real Casa a partir de 1899. Compaginó su labor como fotógrafo y retratista con el desempeño de su cargo como cónsul de Dinamarca, en funciones desde 1908 y consolidado desde 1910 hasta su fallecimiento. (Utrera Gómez s.f.)

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

1898, 28). En la imagen correspondiente aparece la protagonista junto a unos invitados. Dispuesta sobre una tarima que favorece la atención a la ejecutante, interpreta para ellos una pieza al arpa, un modelo distinto al incluido en la obra de Palmaroli. La primera figura a la derecha de la imagen corresponde al crítico musical Esperanza y Sola (*Ibíd.*, 235).



Fig. 138. Christian Franzen y Nissen. “Sala de música de la Excma. Duquesa viuda de Bailén”, ca. 1898. Madrid, *Los Salones de Madrid*. Madrid, Álbum Nacional, 31.

Fig. 139. Christian Franzen y Nissen. *Sala de música de madame la duquesa viuda de Bailén* (detalle), ca. 1898.

Fig. 140. Vicente Palmaroli y González. *María de los Dolores Collado y Echagüe, duquesa de Bailén* (detalle), ca. 1870.

Si bien ambas obras corresponden a distintos periodos, formatos y técnicas, igualmente aluden a su perfil de intérprete, bien a través de la exhibición de la posesión de un instrumento costoso como a través de una imagen de su actuación musical en una velada aristocrática.

En la descripción del palacio de Portugalete, residencia de los duques de Bailén, se incluyen referencias a las obras en él presentes, y a los creadores de las mismas, como Eduardo Rosales, Vicente Palmaroli, Federico y Raimundo de Madrazo y Mariano Fortuny y Marsal, entre otros muchos (Monte – Cristo y Franzen ca. 1898, 27 — 28).

Encontramos reseñas en prensa sobre las reuniones y fiestas de los duques de Bailén con cierta asiduidad. Eran frecuentes, por tanto, crónicas como la siguiente a cargo de Ramón de Navarrete, en esta ocasión bajo el pseudónimo de “Marqués de Valle – Alegre” en *La Ilustración Española y Americana* (5/XII/1871). En ella enumera las agotadora sucesión de reuniones sociales:

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

En la alta sociedad cada noche una fiesta espléndida; el lunes fué la de los marqueses de la Torrecilla, que á pesar de llamarse pequeña, reunió mucha parte del *beau monde*; el jueves abrieron sus salones los duques de Bailen, bailándose en ellos desde las nueve hasta las dos de la madrugada; en fin, hoy sábado reciben los señores de Castro en su linda y elegante casa del barrio de Salamanca.

Muy pronto serán los saraos de los duques de Almodóvar, de los marqueses de Alcañices, de los condes de Heredia Spinola, comenzando esa época de extraordinaria animacion y de movimiento, á la que solo pone término el Carnaval.

No es posible dar cuenta de todos los sucesos que diariamente ocurren en el gran mundo [...]. (Marqués de Valle — Alegre, (5/XII/1871), 578)

En la publicación conjunta de Monte — Cristo y Franzen se encuentran dos imágenes más con elementos musicales, ambas referidas a las reuniones literarias y musicales llevadas a cabo en el hotel de los marqueses de Vistabella, José Martínez de Roda y Francisca Aparicio y Mérida. En las dos fotografías de Franzen se encuentran un arpa y un piano. En la primera, la marquesa posa pulsando las cuerdas del arpa. El piano, situado a la izquierda de la imagen, aparece solo de modo parcial.



Fig. 141. Christian Franzen y Nissen. “Salón de música, en el Hotel de los Excmos. Sres. Marqueses de Vistabella”, 1898. Madrid, *Los Salones de Madrid*. Madrid, Álbum Nacional, 59.

La arpista se ha identificado como la Srta. Luz Barrios, siguiendo el orden de los presentes incluido en la publicación. En ella enumera a siete asistentes, cuando en realidad son ocho. El listado incluye los siguientes nombres: “D. Eduardo Bolívar, marqués de Vistabella, conde de Munter, [aquí debería estar incluida la marquesa de Vistabella], Srta. Luz Barrios, condesa de Munter, Srta. Elena Barrios, D. Juan Manuel Agrela” (*Ibíd.*, 237). Así, la marquesa de Vistabella sería, en mi opinión, quien aparece

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

ante el instrumento en posición de interpretación. Incluyo a continuación los retratos de Francisca Aparicio y Mérida, marquesa de Vistabella, realizados por Francisco Masriera Manovens<sup>111</sup>.



Fig. 142. Francisco Masriera y Manovens. *Francisca Aparicio y Mérida, marquesa de Vistabella*, 1889, óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004684.

Fig. 143. Francisco Masriera y Manovens. *Francisca Aparicio y Mérida, marquesa de Vistabella*, 1892, óleo sobre lienzo, 251 x 151 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004030.

Los asistentes e intérpretes posan procurando mantener una cierta naturalidad, en esta ocasión sin mucho éxito. La imagen está asociada a las “agradables veladas que a diario se celebraban en los salones del hotel de los señores de Roda, marqueses de Vistabella” y en las que destaca la marquesa, “dama de cultivada inteligencia, de delicados gustos artísticos” (Monte – Cristo y Franzen *ca.* 1898, 63).

En la imagen siguiente, y en la misma sala de música, una figura femenina se encuentra ante el teclado. También hay una partitura sobre el atril, indicando que se trata de una interpretación, quizá acompañando el canto o recitado del hombre situado junto al instrumento y con un papel en la mano. El arpa, ya vista en la imagen anterior, se encuentra al fondo, quizá junto a un atril con partitura. En la publicación se incluye de nuevo un listado con los nombres de los retratados (*Ibíd.*, 237). Entre ellos se encuentran el escultor Agustín Querol y Ricardo de la Vega, dramaturgo e hijo de Manuela de Oreiro y Ventura de la Vega (véase cap. II, subapart. 3.1).

---

<sup>111</sup> Francisco Masriera Manovens (Barcelona, 1842 – 1902). Pintor, orfebre, escritor y articulista. Inició su formación con su padre, el orfebre José María Masriera, y con José Serra y Porson. Realizó estancias en París y Roma para desarrollar su aprendizaje y su carrera. Está considerado un excelente retratista, influido por la obra de Mariano Fortuny y Marsal. Su producción se centra en figuras femeninas en escenarios lujosos y exóticos. (Balbás Ibáñez 2006, IV, 1496 – 1497)





Fig. 144. Christian Franzen y Nissen. “Salón del Hotel de los Excmos. Sres. Marqueses de Vistabella”, ca. 1898, óleo sobre lienzo. Madrid, *Los Salones de Madrid*. Madrid, Álbum Nacional, 61.

El arpa aparece asociada al correspondiente conocimiento musical, si bien puede pertenecer a ámbitos diversos. Intérpretes profesionales, afamadas virtuosas o aristócratas aficionadas a la interpretación musical fueron retratadas o fotografiadas junto al instrumento cuyo valor, como objeto unido a una feminidad elegante y refinada, aparece reiterado como símbolo estético tanto como muestra del refinamiento propio de un entorno distinguido en su elitismo.

#### **4. Representación realista o descuido intencionado: imágenes al piano**

Obras que formaron parte de proyectos editoriales diversos incluyen diferencias en cuanto a la corrección en los elementos e interpretaciones musicales en ellas recreadas. A la concentración de la figura retratada en una obra se añade el cuidado en la posición de las manos de la pianista, así como la fiabilidad de los detalles propios del instrumento o la partitura empleada, entre otros. Si en los métodos de piano observamos un esfuerzo por registrar una precisión técnica, en publicaciones no destinadas al estudio musical se documentan y analizan imágenes que incluyen posiciones o digitaciones dudosas junto a teclados de sorprendente distribución sonora.

#### 4.1. Ilustraciones en los métodos de enseñanza musical

La posición de las manos o de las intérpretes en las imágenes de los métodos de piano se relacionan con las orientaciones propias de un aprendizaje pertinente. Se trata de momentos de interpretación, presionando teclas y procurando mostrar el modo en el que se deben colocar las manos, muñecas y, de modo parcial, los antebrazos. Corresponden de este modo a las explicaciones sobre el modo inicial de ataque al teclado, fundamental para asentar una técnica adecuada. Pueden incluir adornos como mangas profusas o joyas ostentosas que ayudan a identificar unas manos femeninas, deliberada elección en la producción editorial.

Analizo a continuación las imágenes de los métodos de Pedro Albéniz, el editor Casimiro Martín y Adolphe – Clair Le Carpentier. En las imágenes incluidas en estos métodos se observa el cuidado en la representación de una correcta posición de interpretación como requisito propio de una publicación didáctica. Se prioriza el detalle de ejecución frente a una cierta imprecisión en la imagen del teclado.



Fig. 145. Bachiller. “Posición de las manos sobre el teclado”, *Método completo de piano*, Pedro Albéniz, 1840.

En la imagen del *Método completo de piano* de Pedro Albéniz<sup>112</sup> se dirige la atención a la posición técnica adecuada, acorde con el texto explicativo a tal fin, del modo siguiente:

---

<sup>112</sup> Pedro Albéniz fue, al igual que Santiago de Masarnau, discípulo de Henri Herz. Albéniz publicó su *Método completo de piano* en 1840. Masarnau, por su parte, editó *Tesoro del pianista* en 1844 por la firma madrileña Lodre y Carrafa. (Cascudo 2018, 423, 426)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

La mano debe colocarse naturalmente sobre el teclado en una situación recta, esto es, sin inclinarse más a un lado que a otro, equilibrando igualmente sobre los dedos pulgar y menique, que son los dos puntos de apoyo de una buena posición. (Albéniz 1840, cap. *Conocimiento del teclado*, 6)

También en plena ejecución se encuentra la intérprete en la ilustración titulada “Posición del brazo y de la mano” en la tercera edición del método *La aurora de los pianistas* por Casimiro Martín y Bessieres, publicado en 1868 (primera edición 1854).



Fig. 146. J. J. Martínez. “Posición del brazo y de la mano”, *La aurora de los pianistas*, Casimiro Martín y Bessieres, 1868, 9.

La precisión de la posición de interpretación es prioritaria. En la página en la que se encuentra la imagen, Casimiro Martín incluye sus recomendaciones sobre la posición conveniente de los brazos. Sobre la parte aquí ilustrada, indica lo siguiente:

EL ANTEBRAZO, y la mano, hasta la juntura de la primera á la segunda falange de los dedos, debe formar, casi una línea [sic] horizontal.

LOS DEDOS deben ser ligeramente redondeados y se deben introducir lo bastante en el teclado para que puedan alcanzar con facilidad á las teclas negras.

EL DEDO PULGAR se arqueará sin violencia, arrimándose hácia [sic] el *índice* [en cursiva el original]. (Martín y Bessieres 1868, 9)

Esta posición aparece representada con cierta atención al detalle. Sin embargo, el hecho de que se trate de un método de enseñanza no garantiza un cuidado detallado en cada elemento técnico de la ilustración. Al igual que en la ilustración de Bachiller, la precisión se concentra en la postura, no así en el teclado. Este aparece en una sucesión de teclas negras que no concuerda con un registro convencional. Sí observamos la marca del piano, un modelo inglés Collard & Collard.

Una imagen similar se encuentra en el *Método de piano elemental y progresivo* de Adolphe — Clair Le Carpentier editado en Madrid por Nicolás Toledo (1876). El editor señala en el prólogo que se trata de “una nueva edición del Método de piano para



### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

niños” (Le Carpentier 1876, 1). Aunque incompleta, la lámina correspondería a la interpretación de una pianista ante un teclado. De nuevo destaca la posición, objetivo didáctico asignado a la obra, frente a un teclado no representado con exactitud.



Fig. 147. Sin autoría conocida. “Posición de las manos”, *Método de piano elemental y progresivo*, Adolphe – Clair Le Carpentier, 1876, 4 – 5.

En las tres imágenes se representa una interpretación femenina. Si bien en la litografía de Bachiller en el método de Albéniz se ornamenta la misma con el detalle de unas mangas, las imágenes en los métodos de Casimiro Martín y Le Carpentier incluyen joyas. El hecho de que se dirijan en el texto a un público no determinado como femenino no excluye que la representación iconográfica del aprendizaje musical esté dirigida de manera directa a las intérpretes.

De este modo, en la obra de Casimiro Martín se encuentra la litografía realizada por J. J. Martínez sobre una reunión femenina, una lección para las jóvenes presentes. Bajo el título *Posición del cuerpo*, se puede observar el seguimiento del consejo que antecede y sucede a la imagen. La figura femenina procuraría corresponder a las instrucciones “Manera de sentarse delante de un piano”. Son las siguientes:

El discípulo se sentará frente por frente al medio del teclado, ni demasiado cerca ni demasiado lejos, el cuerpo bien derecho pero sin afectacion [sic], *el asiento* [en cursiva el original] debe tener una altura proporcionada á la estatura del que ha de tocar, es decir, que la altura del asiento y la distancia del teclado en que se debe poner, se ha de calcular de manera que sentado el discípulo, y dejando caer los brazos naturalmente, los codos sean un poco más altos que el nivel de las teclas blancas, sin que por eso estén á la altura de las teclas negras. (Martín y Bessieres 1868, 6)



Fig. 148. J. J. Martínez. “Posición del cuerpo”, *La aurora de los pianistas*, Casimiro Martín y Bessieres, 1866, 7.

La alusión al alumno no precisa que se trate de un público determinado, lo que limitaría la difusión de la obra y rompería el sentido didáctico general en un método para principiantes. Sin embargo, la imagen sí corresponde a una intérprete, al igual que el resto de las asistentes. Se trataría así de una clase de piano para unas jóvenes que, al igual que aquellas dispuestas tras el instrumento, esperarían su turno de práctica y aprendizaje. El hecho de que se trate de una lección de música se completa con la inclusión del “CHIROGYMNASTE [en mayúscula el original] ó gimnasia de la mano” del propio Casimiro Martín. Alrededor de aquel, unas jóvenes parecen más atentas a la conversación que al ejercicio mecánico requerido.

Las referencias en el texto en cuanto a la altura se cumplen en cuanto a la figura de la pianista en la imagen, puesto que emplea un escabel adecuado para quien no alcanza la posición sin soporte, detalle que se encuentra en el texto citado: “los pies deben apoyarse siempre en el suelo, ó bien en un taburete ó banquito, si es que la estatura del discípulo no permite que alcancen hasta el suelo”. Las instrucciones básicas en el aprendizaje inicial al piano son reiteradas. Así, en la misma página de la lámina se encuentra una “Observación especial”:

Estos pormenores acerca de la manera de sentarse delante del piano, de la posición del cuerpo, como las siguientes, indicando la posición de los brazos y de las manos, son tanto más importantes y deben ser observados con tan escrupulosa atención por el discípulo, cuanto que de ellos depende el que adquiera la elegancia, facilidad y brillantez de ejecución que tanto se admira en nuestros modernos pianistas. (Martín y Bessieres 1868, 7)

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

Detalles sobre la postura correcta y consejos básicos para asentar un futuro como intérprete de calidad indican la importancia asignada al aprendizaje. Esta atención y cuidado se encuentra en la imagen referida a la interpretación, pero no impide una cierta imprecisión. Así, el teclado no aparece detallado, sino que se incluye una sucesión simple de teclas blancas y negras sin la corrección debida. La partitura, por su parte, si bien presenta notación musical, no resulta legible.

El interés por la adecuación de un gesto, incluso si aparece junto a una indeterminación del teclado o de la notación en la partitura, revela un conocimiento de la práctica de la música. Su corrección y sentido realista, sin obviar el talento de los distintos artistas en la producción de la obra y los medios técnicos para precisar detalles en la misma, convierten a esas imágenes en referentes de una interpretación musical apropiada.

#### **4.2. Teclados ficticios en las ilustraciones de moda**

La escasa fidelidad asignada a los detalles técnicos en la representación de la práctica musical observada en imágenes incluidas en publicaciones de moda denota la asignación de un valor secundario a un modelo realista de interpretación o a un modelo instrumental. Así, la representación incorrecta de un teclado o la posición inadecuada de una pianista se difundía con naturalidad en una producción editorial destinada a ser emulada por el público femenino al que iba dirigida.

En la colección de la familia Madrazo adquirida por el MNP se conservan cuatro láminas de moda de los años 40. El hecho de que se encuentren entre sus documentos no significa que tuvieran una influencia como fuente de información para su producción artística. Estas imágenes son aquí entendidas como muestra de un consumo editorial habitual entre la clase social a la que pertenecían, esto es, lectoras con acceso a un mercado de los productos difundidos en esas publicaciones.

Entre las láminas conservadas se encuentra una imagen en la que se incluye un piano vertical. Abierto y con una partitura en el atril, aparece bien a punto de ser utilizado o bien terminada la interpretación de una pieza. En el teclado, por su parte, se muestra una distribución y presentación muy particular. Cada tecla blanca incluye a su vez una tecla negra. Así, no parece relevante el realismo en la reproducción de un instrumento, sino la sugerencia de la presencia de la música, a tono con la imagen en su conjunto, una lámina de moda parisina, referencia esta última que aparece en el texto como atractivo por la consideración a las tendencias importadas. Los detalles se reservan para la

producción textil y la alusión a la elegancia elitista, mientras el instrumento, tras las figuras protagonistas, aparece registrado con soltura en su imprecisión sonora.



Fig. 149. Sin autoría conocida. “Vestido en tejido merino con volantes bordados, pluma de Chagot, guantes de Mayer, pañuelo de Chapron, y perfume de Guerlain”, *Modes de Paris*, 10/X/1846, figurín iluminado procedente de *Petit Courrier des Dames*, París, Mess. S & J. Fuller.

Fig. 150. Sin autoría conocida. “Vestido en tejido merino con volantes bordados” (detalle).

Federico de Madrazo fue lector de *La Ilustración*<sup>113</sup>, e hizo referencia a esa publicación en sus cartas. Por ejemplo, comenta su intención de visitar al vizconde de Santo Domingo para leer en su hogar: “Allí iré algunos días a leer *La Ilustración* y otros periódicos que recibe” (Carta a Luis Garreta, Deva, 1/VIII/1851, *Epistolario I*, 549). En ella fueron publicadas imágenes de obras de Ricardo de Madrazo y Mariano Fortuny, tal y como relata, siempre atento a la producción de otros artistas, y muy especialmente, de sus familiares (Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 24/II/1871, *Epistolario II*, 704). En esta publicación se difundió en 1850 su primera imagen de interpretación musical junto a una partitura editada.

<sup>113</sup> *La Ilustración. Periódico Universal* (1849 – 1857). Fundado por Ángel Fernández de los Ríos, es considerado pionero entre las publicaciones de actualidad semanal. Incluye numerosos grabados (alrededor de dieciséis mil) y dibujos, así como partituras. (Voz “La Ilustración” BNE s.f.)



Fig. 151. Fernando Miranda?, s.t., *La Ilustración*, Madrid 11/V/1850.

Fig. 152. Fernando Miranda?, s.t. (detalle).

Se trata de la exhibición de una práctica fingida, deducible por la posición de la mano al teclado, casi en el extremo de las teclas negras, y por tanto no compatible con una correcta interpretación, y en general, por la posición corporal ajena a la concentración apropiada. La joven intérprete aparece mirando bien al espectador o al cielo, en una actitud con reminiscencias de una Santa Cecilia convertida en una figura ajena a una espiritualidad religiosa, y ante un piano vertical sin las connotaciones de otros instrumentos como el órgano. La cuidada indumentaria, la gestualidad y la delicadeza en la postura de las manos se une a la elección de un escenario teatral, entre columnas y telones que enmarcan a la figura y al objeto. Como en tantas representaciones, no es necesario mostrar una detallada interpretación. El hecho de encontrarse ante el instrumento ya indica la asunción de un conocimiento musical.

Esta imagen fue empleada en *La Ilustración* en dos ocasiones, en 1850 y en 1856. En ambos ejemplares es la portada introductoria de una partitura ofrecida a los lectores<sup>114</sup>. En el primer ejemplar (11/V/1850) se trata de una breve *Polka* sin autor ni título preciso. En el segundo (2/VI/1856) se trata del zortzico de la zarzuela *La dama del rey* por Emilio Arrieta de 1855.

<sup>114</sup> Ambas imágenes, o más bien una obra reutilizada, incluyen una inicial como autoría. La letra “M” en el ángulo inferior izquierdo podría corresponder al ilustrador Fernando Miranda, habitual colaborador en prensa. Miranda formó parte de la plantilla de *La Ilustración*, así como de publicaciones como *Los españoles pintados por sí mismos* (Casado Cimiano 2006). Sobre Fernando Miranda y su labor en el *Semanario pintoresco español*, véanse Ossorio y Bernard (1869, 53); y Rubio Cremades (2012, 860).



Fig. 153. Fernando Miranda? s.t., imagen y partitura de la pieza titulada *Polka*, *La Ilustración*, 11/V/1850, no. 19, 140.



Fig. 154. Fernando Miranda? s.t., imagen y fragmento del zortziko de *La dama del rey* por Emilio Arrieta, *La Ilustración*, 2/VI/1856, no. 379, tomo VIII, 222.

La imagen del ejemplar de 1850 acompaña al “primer ensayo presentable” para ofrecer ilustraciones junto a música editada. Se trata por tanto de “la prueba incompleta” para tantear la posibilidad técnica de incluir más partituras. Es un ejemplo de la renovación tecnológica de la tipografía aplicada a la edición musical en cuanto a la difusión de partituras, lo que permitió transformar el mercado musical (véase Gosálvez Lara 2012). El anuncio de este avance incluye dos referentes a los tipos de piezas, ambas muy comunes, como se señala en la publicación bajo el epígrafe *Música tipográfica*: “[...] si no defrauda nuestras esperanzas en el transcurso de la tirada, y merece la aprobación de nuestros lectores, pronto tendremos el gusto de ofrecerles piezas escogidas de las óperas que se estrenen, y composiciones de maestros españoles” (*La Ilustración*, Madrid, 11/V/1850, 149 – 150).

La presencia de instrumentos en las imágenes incluidas en publicaciones se convertiría en habitual. En una amplia producción de ilustraciones observamos obras en las que la elección de instrumentos o de elementos alusivos a la música no se acompaña por una precisión en la representación de los mismos. En ocasiones forman parte de una escenografía en la que prima el cuidado al detalle en el vestuario, objetivo de ediciones dedicadas al mercado de la moda. Esos figurines fueron difundidos en España por

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

publicaciones como *La moda elegante ilustrada*<sup>115</sup>. En ella destaca la importancia de las láminas iluminadas<sup>116</sup>. He consultado los ejemplares bajo el genérico título de *La moda elegante* disponible en la Hemeroteca digital de la BNE, cuyos fondos empleo y cito, desde el 3 de enero de 1861 hasta el 14 de enero de 1903. Sin pretender realizar un análisis exhaustivo que sería propio de otro estudio, considero de interés incluir una referencia general a la proporción encontrada entre imágenes con una adecuada representación del teclado de un piano y aquellas en las que su indefinición o incorrección resulta evidente.

En el periodo indicado se publicaron en *La moda elegante ilustrada* noventa y una imágenes con un piano en ellas. Once imágenes del total corresponden a figurines iluminados, reproducciones más apreciadas por su vistosidad. Del total de ilustraciones, once corresponden a pianos de cola, todos ellos a partir de 1880. Todas las reproducciones están protagonizadas por figuras femeninas. Excluyo de este criterio las imágenes infantiles en las que aparecen figuras de niños bailando, si bien la interpretación al teclado sigue siendo en las mismas rigurosamente femenina. Por tanto, todas las imágenes con pianistas también corresponden a figuras femeninas, en una identificación inequívoca, opción que no sorprende en una revista destinada a lectoras y, por tanto, con el objetivo de convertir en anhelo o aspiración para ellas la apariencia exhibida en las imágenes. Los títulos, por su parte, son directos y utilitarios. Aquí no se encuentran “nocturnos” o “lecciones de música” sino “corpiños” y “cinturones”. Se detalla el objeto a adquirir, sin emplear una evocación que haga referencia a la música o a las jóvenes retratadas, fórmula que sí encontramos en las obras pictóricas coetáneas.

La mayor proporción corresponde a ilustraciones en las que los teclados son nula o parcialmente visibles. La publicación comentada emplea cuarenta y tres imágenes con teclados que aparecen poco definidos o incompletos, lo que impide o dificulta comprobar la corrección en la representación de este. A ese número se suman cinco instrumentos que aparecen cerrados, uno abierto (si bien bajo una cubierta de tela para teclado que lo oculta), y cinco con una perspectiva que impide ver el teclado. Dieciséis imágenes incluyen teclados reproducidos con evidente corrección. El número de teclados

---

<sup>115</sup> La mencionada publicación tuvo su origen en 1842 en Cádiz con el título *La moda*, con frecuencia semanal. En 1863 se titularía *La moda elegante* y a partir de 1864 *La moda elegante ilustrada*, manteniendo en su cabecera el segundo título indicado. En 1868 se traslada la redacción a Madrid, ciudad en la que continúa su publicación hasta 1927. Sus ilustraciones fueron un sello característico, siendo considerada una publicación destinada al público femenino perteneciente a la alta burguesía. El interés por estas imágenes ha imposibilitado lograr una colección íntegra de los ejemplares de la publicación, al ser habitual la separación de las láminas con ilustraciones del ejemplar completo (Voz “La moda elegante” BNE s.f.)

<sup>116</sup> Sobre el empleo de ilustraciones, su tipología y evolución en la prensa del siglo XIX, véanse los textos indicados a continuación. (González Díez y Pérez Cuadrado 2009; y González Díez 2015)



## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

presentados con ciertas incorrecciones es de veintiuno. Prevalece por tanto la indefinición o la presentación no detallada del instrumento.

A continuación, analizo diez imágenes en *La moda elegante ilustrada* como ejemplo de los errores en las reproducciones de teclados de piano. Hay teclados sin teclas negras, si bien es frecuente encontrar una disposición irregular en la alternancia convencional de las mismas.

Vemos cinco imágenes de mujeres al piano como única figura. Las dos siguientes corresponden a los ejemplares del 10/XII/1865 y del 31/III/1867, y ambas incluyen la recreación de una interpretación musical con similitudes evidentes, pero también con diferencias en la reproducción del teclado. Ante un piano sobre el que descansan partituras revueltas, esto es, con aspecto de ser utilizadas con frecuencia, dos jóvenes aparentan ejecutar una pieza, con los dedos a punto de atacar el teclado. En ambas se recrea un instante musical que adorna el verdadero propósito, el lucimiento de la prenda a conocer por las lectoras. Si bien la figura de la imagen de 1865 parece más concentrada, pasando la página de la partitura, la figura de la imagen de 1867 gira su cabeza hacia el espectador, algo más ajena a la interpretación. Asimismo, la primera imagen muestra la disposición propia de un teclado correcto. Siendo parcialmente visible, sí se observa cierto cuidado al detalle. La imagen de 1867, por su parte, presenta un teclado menos detallado. No está definido, sino más bien insinuado sin precisión alguna. Los instrumentos, dos pianos verticales, forman parte de la representación de la elegancia y el conocimiento de las figuras femeninas.



Fig. 155. Sin autoría conocida. “Corpiño de cachemira blanco”, *La moda elegante ilustrada*, 10/XII/1865, año XXIV, no. 50, 393.

Fig. 156. Sin autoría conocida. “Corpiño — péplum” (detalle), *La moda elegante ilustrada*, 31/III/1867, año XXVI, no.13, 97.

Fig. 157. Portada de *La moda elegante ilustrada*, 31/III/1867, año XXVI, no. 13.



### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

En la imagen del siguiente ejemplar (22/X/1867) se encuentra una posición de la mano derecha incompatible con una interpretación aceptable, más una caricia al teclado que una exhibición de mecanismo, y en exceso cercana al extremo interior del teclado. Aún más significativo, el teclado no es realista en absoluto, pues no incluye teclas negras. Nada de esto impide que la pretendida pianista muestre una postura habitual en las imágenes de ejecutantes. Una mano sujeta la partitura, con intención de aparentar haber pasado la página. El gesto resulta ajeno a la concentración musical, creado para permitir ver el rostro de la joven.



Fig. 158. A. C.? [iniciales en el ángulo inferior izquierdo]. “Cinturón con tirantes”, *La moda elegante ilustrada*, 22/IX/1867, año XXVI, no. 38, 297.

Fig. 159. A. C.? “Cinturón con tirantes” (detalle).

Una imagen similar aparece en la edición del 6/I/1871 de la mencionada publicación.



Fig. 160. Sin autoría conocida. “Vestido y corpiño con aldetas de popelina color de campeche (espalda)”, *La moda elegante ilustrada*, 6/I/1871, año XXX, no. 1, 4.

Fig. 161. Sin autoría conocida. “Vestido y corpiño con aldetas” (detalle).

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

La posición de la intérprete ante el piano y el ángulo de observación de la ilustración permiten mostrar el objetivo principal, la exhibición de la espalda de la indumentaria incluida en el título. El gesto de la mano derecha hacia el teclado de un piano bajo también permite observar la manga del vestido y la pulsera, esto es, el ornamento que rodea a esa práctica. De este modo, la interpretación se convierte a la vez en un gesto elegante, marca de estilo de la publicación de moda.

De nuevo, a la recurrente imagen de una joven solitaria concentrada en la música se añade una imprecisión en la partitura y teclado del siguiente figurín (30/X/1870). La notación resulta ilegible, si bien emplea elementos fácilmente reconocibles como pentagramas, junto a esbozos de figuras musicales. Por su parte, el teclado es de nuevo una recreación no realista, pues alterna teclas blancas y negras en una sucesión simple.



Fig. 162. Sin autoría conocida. “Corpiño con aldetas, guarnecido de rizados”, *La Moda elegante*, 30/X/1870, año XXIX, no. 35, 289.

Fig. 163. Sin autoría conocida. “Corpiño con aldetas” (detalle).

Las cuatro imágenes siguientes incluyen a dos mujeres en una escena musical con elementos similares a las anteriores. Se mantiene la presencia femenina, bien como intérprete vocal o bien como oyente, pues no encontramos público familiar o masculino. Así, en la reproducción de uno de “los dibujos más elegantes de las modas de París”, tal y como señala la publicación en su cabecera (4/II/1866, 33), se procura una cuidada muestra de objetos unida a una detallada indumentaria y gestualidad, en un entorno lujoso con una ambientación idealizada de un universo exclusivamente femenino.



Fig. 164. Sin autoría conocida. s. t., *La moda elegante ilustrada*, 4/II/1866, año XXV, no. 5, 41, figurín iluminado proveniente de publicación francesa, París, Leroy Imp., s.f.

Fig. 165. Sin autoría conocida. s. t., (detalle).

El piano vertical se emplea para indicar el pretendido refinamiento. Sobre el instrumento se han apoyado unos guantes y un ramo de flores, junto a partituras en desorden. La posición de la mano izquierda y la postura y gesto de la pianista conforman más una pose que una imagen de práctica auténtica. La partitura, cuya notación es ilegible, sí permite reconocer la forma musical indicada como título, un vals [*Walse[r]*]. La disposición de los pentagramas no se corresponde con una pieza para piano, y tampoco para piano y voz, sino que agrupa las pautas con cierta variable imprecisión. Sí posee el formato propio de la época, vertical, encuadernado, como los que se editaban y vendían en los almacenes de música.



Fig. 166. Sin autoría conocida. “Traje de debajo de raso malva muy claro y traje de poulte de seda verde” (detalle), *La moda elegante ilustrada*, 14/V/1865, año XXIV, no. 20, 161, figurín iluminado proveniente de publicación francesa, París, Leroy Imp., s.f.

Fig. 167. Sin autoría conocida. “Traje de debajo de raso malva”.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

En la imagen del 14/V/1865 se procura una mayor exactitud en cuanto a la notación. Sin ser legible, la partitura sí posee rasgos con semejanza a ciertas figuras musicales y símbolos como ligaduras de expresión, por ejemplo, así como una organización de la pieza en sistemas para piano y voz, o quizá para instrumento solista y piano. A su vez, la posición de las manos en el teclado es algo más correcta que en la imagen anterior de la misma publicación.

El teclado presenta una organización irregular de teclas blancas y negras. Su disposición no se corresponde con un particular cuidado o fidelidad a aquellos empleados en realidad. No falta la partitura enrollada sobre el instrumento, combada por el uso. Sí se observan detalles en cuanto a la indumentaria así como al cuidado en la elección de elementos asignados a un espacio ostentoso. Entre ellos se encuentra un taburete de pata torneada con flecos a juego con el sillón, como accesorio de un piano que aquí es considerado, sin ignorar que se trata de un instrumento, un objeto mobiliario.

En la imagen publicada el 16/I/1866 encontramos de nuevo un teclado irregular. El instrumento, un piano vertical parcialmente visible, está abierto, con una partitura ilegible en su atril. No se trata de un momento de interpretación sino de una escena en un entorno particular, un salón alfombrado convertido en parte en una terraza. En ese espacio se reúnen objetos propios de la práctica cultural a asignar a las mujeres que aparecen en el figurín. Así, los libros, la pluma y el cuaderno abierto subrayan una actividad interrumpida para solicitar una pieza al piano.



Fig. 168. Sin autoría conocida. “Trage [sic] de sultana blanca con listas anchas de color amarillo claro, trage [sic] de debajo de fulard azul y trage [sic] de encima de tafetán gris”, *La moda elegante ilustrada*, 16/X/1866, año XXV, no. 36, 289.

Fig. 169. Sin autoría conocida. “Trage [sic] de sultana blanca” (detalle).



### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

La joven de pie señala con un abanico al instrumento, mientras la joven sentada parece negarse cortésmente a ofrecer una interpretación musical. Si esta se produjera, el resultado no dejaría de ser sin duda sorprendente, dada la escala ejecutable en su teclado. Las teclas negras aparecen en agrupación doble, esto es, desarrollando quizá una sucesión cromática de notas de do a mi (do — do# — re — re# — mi) sin interrupción.

En el ejemplar del 22/I/1868 se incluye una ilustración en color con un piano vertical, de nuevo con un teclado irregular. En esta ocasión hay una borrosa profusión de teclas negras en el registro grave, el único visible, intercaladas cada dos teclas blancas.



Fig. 170. Sin autoría conocida. “Trage [sic] de debajo con corpiño montante y vestido de terciopelo inglés azul”, *La moda elegante ilustrada*, 22/I/1868, año XXVII, no. 3, 25.

Fig. 171. Sin autoría conocida. “Trage [sic] de debajo con corpiño” (detalle).

El instrumento se convierte en un objeto mobiliario elegante, a tono con un espacio en el que distintos elementos adornan un rincón doméstico. El taburete del piano está apartado para permitir una más amplia exhibición de la moda que da título a la imagen. Pese a ello, las partituras arrugadas sobre el instrumento muestran de nuevo una práctica habitual. La partitura en el atril, por su parte, no es legible, pero sí permite observar el empleo del sistema de notación para piano.

De nuevo una alternancia particular en el teclado resulta la característica principal del instrumento incluido en el figurín del mismo ejemplar (22/I/1868). Se trata de un baile infantil de disfraces, con una niña pronta a interpretar una pieza y que marca el ritmo a sus compañeros bailarines. Aparece con una partitura no en el atril sino sostenida en su mano. Dicha partitura resulta ilegible, si bien el título podría corresponder al término “Polka”. La disposición del teclado se desarrolla en ocasiones con varias teclas negras

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

intercaladas de tres en tres en sucesión irregular. Los candelabros, por su parte, parecen situados a excesiva altura, detalle sin importancia frente al llamativo teclado en el que se va a interpretar la mencionada pieza. Los niños bailarían a los sones de un piano con una distribución no convencional.



Fig. 172. Sin autoría conocida [firma en el ángulo inferior izquierdo Andrea Hil[tz]]. “Disfraces para niños” (detalle), *La moda elegante ilustrada*, 22/I/1868, año XXVII, no. 3, 20.

Fig. 173. Sin autoría conocida [firma en el ángulo inferior izquierdo Andrea Hil[tz]]. “Disfraces para niños”, 22/I/1868.

También en la siguiente imagen de la publicación *La Elegancia* se ilustra una escena de disfraces junto a un piano con un teclado sorprendente. No aparece en él tecla negra alguna. Sí se ha cuidado incluir uno de los candelabros del instrumento, aquí con iluminación doble. La niña al piano, por su parte, se limita a apoyar su mano en el teclado mientras dirige su atención a las jóvenes que se encuentran a su lado<sup>117</sup>.



Fig. 174. J. Pardinel. s. t., *La Elegancia*, 1859 — 1869, figurín ilustrado proveniente de publicación francesa, París, Impr. Mariton, no. 301.

Fig. 175. J. Pardinel. s. t., (detalle).

<sup>117</sup> Con respecto a la autoría, la firma “Pardinel J” incluida en la lámina podría hacer referencia al grabador Jean – Charles Pardinel (Issoire, Francia, 1808 – ca.1861). (Le Musées de la ville de Paris s.f.)

En estas ilustraciones no se aprecia una atención a la exigencia de fidelidad en cuestiones técnicas evidentes como la distribución sonora de un teclado. En las imágenes aquí analizadas se constata una jerarquía en cuanto al interés por el detalle y la precisión en distintos elementos de la imagen. No presentan cuidado particular en la utilización de la práctica o los elementos musicales. Parece bastar con la apariencia de la presencia de la música en una representación de la indumentaria asociada al buen gusto imperante. El hecho de que los instrumentos exhibidos pudieran ser técnicamente erróneos señala no un desconocimiento musical, sino la ausencia de preocupación al respecto frente a otros intereses estéticos.

#### 5. “Una señorita y un piano”: crítica a la práctica musical en el hogar

La difusión del piano llevó pareja críticas y sátiras sobre su empleo, la calidad del intérprete o el conocimiento musical de aquellos que asistían a veladas pianísticas de aficionados. También la valoración de su significación social resultó de interés para los literatos y cronistas de la época. España no fue una excepción en la triunfal expansión internacional del piano, como tampoco lo fue en cuanto a su recepción entre la burguesía. Periódicos como el francés *L'Art musical*<sup>118</sup> (2 y 13/XII/1860) publicaron textos irónicos sobre las dificultades para conseguir vivir en un hogar silencioso. Así, expusieron con sorna las penurias de “un parisino que buscaba apartamento; no le importaba la zona, el piso o la orientación; su único requisito era que desde él no se oyera piano alguno. La respuesta que obtuvo era que ya no existía un santuario como ése” (Commenttant, citado por Blanning 2008, 291).

La práctica musical excesiva, el volumen sonoro alcanzado en los hogares y el escaso talento de los intérpretes eran objetivos de los autores de los relatos cómicos de carácter costumbrista. De este modo, encontramos referencias a un paisaje sonoro urbano en el que la música es, en su exceso y falta de calidad, una constante molestia. El piano aparece en esos relatos con frecuencia como instrumento musical en el propio hogar, o bien en uno cercano. Así, bajo el pseudónimo de *Tiberius Magnus*, un colaborador de *La Zarzuela* describe con cierto humor en el artículo “Música celestial” el ataque a la tranquilidad vecinal a través de la práctica que provoca “deseos de desembarazarme [...]”

---

<sup>118</sup> La revista *L'Art Musical* fue publicada en París en dos periodos: 1860 – 1870 y 1872 – 1894. Su fundador y primer editor fue el crítico musical y escritor Léon Escudier. (Snigurowicz 1988)

de la música que me abruma, que me agovia [sic], que bombardea mis castos oídos”.

Describe la exasperante situación del modo siguiente:

En este momento cierta vecinita que la tiránica casualidad me puso encima [...] se entretiene en tocar al piano una sinfonía estrepitosamente antifilarmonica, y compuesta [...] por algún aspirante á aprendiz de aficionado [...] creería que es el mismo piano que se lamenta tristemente de la fatalidad que le condenó á ser instrumento de semejantes exabruptos músico — amatorios. (Tiberius Magnus, *La Zarzuela*, 18/VIII/1856, 229)

No se trata solo del piano, pues el gusto por la interpretación musical también aparece convertido en un exceso insoportable que se repite “diez ó más veces al día”:

Pero cuando la paciencia falta, el ánimo decae, los oidos [...] se sublevan [...] es cuando la novia destroza á Weber ó á Thalberg, ó á los dos juntos, el mozo de cuadra relincha al mismo tiempo que los caballos, la criada del segundo canta, los chicos del patio se desgañitan, el zapatero de la bohardilla [sic] solfea á su mujer que lanza agudos alaridos, los canarios gorgorean en coro, y los perros de la vecindad [...] se despachan á su gusto uniendo sus ladridos al *des – concierto* universal. (*Ibíd.*)

El autor distingue en su conclusión entre el valor de la música como “placer universal” frente al que es “con harta frecuencia, el tormento más terriblemente insoportable que sufren los cristianos” (*Ibíd.*).

La recreación humorística del paisaje sonoro también aparece en ilustraciones en las que en el entorno de un ciudadano se produce un exceso de música mal interpretada. Un ejemplo se encuentra en la sección “Caricaturas de la Música en Madrid” de *La Ilustración*, publicación leída por Federico de Madrazo (véase cap. III, subapart. 4.2). En ella, entre un variopinto cúmulo de repertorios e interpretaciones aparecen los causantes de tanto daño en los oídos del vecindario. El empleo del plural se debe a las distintas interpretaciones musicales, al parecer simultáneas. Así, vemos a una joven al piano acompañada por su padre, de quien por su gestualidad no podemos asegurar que cantara, extendiendo el sufrimiento a su alrededor [“El padre y la hija. Dos verdugos de la vecindad”]. A ambos se une la solista al piano realizando variaciones, además de un dúo operístico [los personajes de Norma y Pollione de Bellini]. Al extremo, el vecino sufriente también manifiesta su opinión. De este modo, se expone con humor un particular campo sonoro en la ciudad.





Fig. 176. Sin autoría conocida. “Caricaturas. Música de Madrid” (detalle), *La Ilustración*, 17/XI/1849, tomo I, no. 38, 300.

No son las únicas posibilidades en el catálogo de manifestaciones musicales. Un solo de trompa hogareño, músicos en los cafés, murgas callejeras por razones diversas y músicos ambulantes interpretando polcas y música de Rossini, todos se suman al son constante producido por los vecinos de Madrid.



Fig. 177. Sin autoría conocida. “Caricaturas. Música de Madrid”, *La Ilustración*, 17/XI/1849.

Por su parte, en publicaciones como *El Arte* no dudan en tildar al piano y a su repertorio de “plaga común a todos los países civilizados”, “martirio filarmónico”, “chaparrón de semifusas”, “granizada de valeses y rigodones” y “furor desordenado”.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Eladio Lezama, director y editor de la citada revista y autor de esos epítetos, advierte del peligro de aquellos hogares en los que coinciden:

Una señorita y un piano, de cuya combinación resulta casi un zipi — zape musical que el mismísimo Job no lo sufriera. Ya está usted divertido para toda la noche: polkas brillantes, nocturnos que dan sueño, variaciones vertiginosas. Ya está usted divertido... como no tenga la suerte de ser sordo. (Lezama “El violín y el piano”, *El Arte*, 23/XII/1866, 5)

Las parodias sobre las habilidades musicales de intérpretes en los hogares no eran novedad. Tim Blanning enumera críticas menos sarcásticamente descriptivas, pero igualmente incisivas, en publicaciones francesas y alemanas anteriores, al considerar que el piano:

Había acabado con la música de cámara: era un ‘usurpador tiránico’ que había convertido un instrumento musical en un simple mueble; fomentaba la inmoralidad al permitir que las parejas se sentaran muy cerca mientras tocaban música a cuatro manos [...] por encima de todo, se lo acusaba de aplanar y vulgarizar el gusto musical. “Más” significaba “peor”. (Blanning 2008, 292 – 293)

Además de referirse a la profusión de sonidos y a la dudosa calidad de las interpretaciones, Lezama señala una interesante observación acerca de la diversidad de capacidades y talentos observables ante un piano, una versatilidad vista aquí de modo negativo, del modo siguiente:

Y después, ¡el piano es tan bestia! [...] lo mismo responde a las manazas de un patán que a los afilados dedos de una duquesa; [...] al artista que lo interroga lleno de inspiración, que a la señorita que menea el teclado tan fría y tan prosaicamente como las agujas de hacer calceta. (Lezama “El violín y el piano”, *El Arte*, 23/XII/1866, 5)

Compara el piano y el violín, y considera a este último superior al primero, para concluir su artículo con una referencia a la pianista venezolana Teresa Carreño, cuyo talento le había “reconciliado con el piano” (*Ibíd.*, 6). Recordemos que Carreño había interpretado música en el hogar de Carlota de Madrazo y Eugenio de Ochoa en ese mismo año de 1866 (véase cap. I, subapart. 2.2).

Las valoraciones de la práctica musical no menoscabaron la difusión del instrumento. Aquellas corroboran, por su parte, una creciente recepción en distintos ámbitos sociales y económicos. Esa música fue interpretada con frecuencia en los salones que nos ocupan, y por ello apareció recreada en la pintura y en la literatura, al igual que incluida en las crónicas, en las noticias sociales y en los comentarios críticos en prensa.

#### 6. Mujeres, pianos y salones en la producción de Raimundo de Madrazo

El piano fue incluido en obras pictóricas como objeto de posesión, esto es, por su valor como referencia a una posición acomodada tanto como al hipotético conocimiento de sus dueños o intérpretes. Es un objeto de representación que puede convertir un espacio doméstico en un espacio musical y artístico, incluso si nadie toca el instrumento. Se trata por tanto de la posibilidad de acceder a su uso. Las artes presentes en los lienzos asumen un valor iconográfico que proclama las aspiraciones de una clase social, la burguesía. Esta logró a lo largo del siglo un ascenso económico que trajo aparejado un progresivo acceso a una educación en la que se encuentra incluida la música. Asimismo, el crecimiento del consumo de instrumentos musicales en España fue notorio, destacando el aumento en la producción y venta de pianos (Bordas Ibáñez 1999b, 759).

A continuación analizo una parte específica de la producción de Raimundo de Madrazo del último tercio de siglo en la que emplea el piano como elemento iconográfico en escenas ambientadas en espacios de ficticia y acomodada domesticidad. En ellas se observa el empleo de un modelo particular en el que una joven, en ocasiones en un estado de sugerente abandono, aparece rodeada de objetos que simbolizan un estatus económico holgado y un acceso a la educación. Se relacionan con las representaciones orientalistas en las que aparecen jóvenes recostadas mientras escuchan música o tocan algún instrumento, como parte de una ambientación sugestiva (Piquer Sanclemente 2010), si bien aquí se limitan a mantener una cierta cercanía con el instrumento. En este modelo iconográfico se observa a su vez la influencia de la pintura simbolista francesa e inglesa, con mujeres, en estas obras siempre en soledad, que cesan de realizar cualquier tarea para convertirse en lánguidas figuras rodeadas de objetos decorativos, y que tienen su particular variante en las representaciones de jóvenes descansando tras asistir a un baile. La música forma parte de la ambientación a través de un conjunto de elementos iconográficos aunados en una imagen de intimidad ofrecida al espectador.

La primera aquí incluida, *La lectura* (ca. 1880 – 1885), muestra un modelo de piano vertical, con las partituras colocadas en su atril y apiladas sobre el instrumento, utilizado quizá por la mujer que aparece recostada en un diván. El taburete del piano está desgastado, lo que unido al aparente empleo de los libros de música arrugados y revueltos, es señal de un uso habitual. En el rincón de la sala junto al piano hay una partiturreca, con algunos libros en ella.



Fig. 178. Raimundo de Madrazo y Garreta. *La lectura*, ca. 1880 – 1885, óleo sobre tabla. Málaga, col. Carmen Thyssen-Bornemisza, Museo Carmen Thyssen Málaga.

Fig. 179. José Alcázar Tejedor. *La pereza*, 1882, óleo sobre lienzo, 40 x 61 cm. Madrid, MNP, no. cat. P005775.

Frente a la delicadeza en la ambientación de la obra de Madrazo no debe olvidarse que esa actitud de abandono conforma un modelo temático que podía ser objeto de crítica referido a las jóvenes ociosas ajenas a una labor de utilidad práctica, si bien en las obras aquí señaladas se prioriza la exhibición de elegancia sugerente. En este sentido, encontramos un ejemplo de alusión directa a la actitud de relajación en la obra de José Alcázar Tejedor<sup>119</sup> de inequívoco título *La pereza* (1882). Al igual que en las obras anteriores, aquí una joven solitaria exhibe sonriente su descanso, rodeada de objetos de cuidada elegancia.

El título de la obra aparece en la cubierta del libro de música apoyado junto a la joven, si bien no hay indicación de autoría reconocible, ni me consta referencia a pieza musical particular. El pintor refuerza de este modo la alusión al momento compartido con el observador. El gesto de la joven parece indicar que acaba de dejar caer la partitura, la cual, al resbalar, permite ver que se trata de una pieza para piano por la distribución de pentagramas. También hay una partitura sobre el atril del instrumento, en esta ocasión con unos borrones simulando notación. Sobre el piano, en lugar de las hojas y libros habituales, hay un ramo de flores. Un libro en el suelo junto al instrumento indica un cierto desorden propio de la laxitud que anuncia la obra. Junto al piano, de nuevo una pequeña partiturreca, en esta ocasión repleta de hojas y libros. Se repiten de este modo elementos comunes a una ambientación de posesiones de cierto coste, relacionadas a su vez con la insinuación de un conocimiento o habilidad. De este modo, los elementos

<sup>119</sup> José Alcázar Tejedor (Madrid, 1850 – 1907), pintor. Alumno de la RABASF, fue discípulo de Vicente Palmaroli. Realizó su aprendizaje en el extranjero, como pensionado en París. (Balbás Ibáñez 2006, II, 349)

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

incluidos en la obra indican una cierta práctica musical, si bien se representa de nuevo un momento de inactividad.



Fig. 180. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Le bouquet*, ca. 1870, óleo sobre tabla, 67, 5 x 48, 5 cm., Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute,

También en *Le bouquet* (ca. 1870) Madrazo retrata a una joven junto a un piano, de nuevo su modelo favorita, Aline Masson (véase cap. IV, apart. 3). Apoyada en el instrumento, tiene a su alrededor partituras, libros y un ramo de flores sobre el taburete. Muestra así de nuevo una abstracción romántica en soledad en un interior doméstico. La mujer aparece pensativa tras leer una carta cuyo sobre está en el suelo. El piano aparece de nuevo abierto, con una partitura en el atril, y quizá más partituras en desorden, indicando así una vez más el uso habitual de los mismos. La partitura sobre el atril forma parte de un libro de música encuadernado. En formato apaisado, incluye la distribución propia de una pieza para piano y emplea una figuración reconocible como tal, si bien no detallada, solamente una indicación de empleo de notación musical. El piano también es vertical, como el incluido en la obra anterior, si bien otro modelo algo más ornamentado. La marca del instrumento aparece, pero tampoco resulta reconocible.

En ambas obras de Madrazo se incluyen objetos parecidos, o como parece en esta ocasión, quizá empleados de nuevo. La partitureca resulta ser o parecer la misma. El taburete, por su parte, parece similar, si bien no es comprobable si se trata del mismo, al no ser visibles ambos por completo. Se trataría, por tanto, del empleo de elementos similares o, muy probablemente, reutilizados. Los pintores utilizaban un mismo objeto en

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

distintas obras, práctica habitual y razonable que también fue llevada a cabo por Raimundo de Madrazo<sup>120</sup>.

De nuevo un piano vertical abierto aparece en un retrato por Madrazo de una joven en una escena de domesticidad, titulado *La hora del té* (s.f.). El libro de música abierto permite ver la figuración de una partitura no detallada. La joven quizá haya interpretado música, pero aparece realizando una labor doméstica. Vestida de calle y tocada con un sombrero, más parece una visita, o bien recién llegada al hogar. Se prepara una bebida sobre una mesita auxiliar en la que, entre otros objetos, aparece una partitura enrollada y arrugada.



Fig. 181. Raimundo de Madrazo y Garreta. *La hora del té*, s.f., óleo sobre lienzo, 60 x 45, 5 cm. La Habana, Museo de Bellas Artes de La Habana, no. cat. 93114.

Representan momentos cotidianos idealizados al exhibir la domesticidad de jóvenes pertenecientes a entornos acomodados. Rodeadas de objetos que evidencian una posibilidad de acceso a una educación de privilegio, en estas escenas intimistas aparecen mujeres en actitudes lánguidas, en momentos sentimentales o ante acciones cotidianas, convertidas por tanto en objeto de observación. A pesar de ello, poseen una imagen de independencia unida a un bienestar en el que la música encuentra su espacio. No tienen actitudes similares a las escogidas en los retratos de Cecilia de Madrazo, no aparentan interpretar al piano, simplemente podrían realizar esa acción, y ese mensaje es el destacado, las posibilidades exhibidas a su alrededor. Los elementos iconográficos

---

<sup>120</sup> Sobre los instrumentos presentes y empleados en los distintos estudios de Raimundo de Madrazo, véanse cap. IV, aparts. 2 y 3.

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

cumplen la función de apoyo a escenas de inspiración parisina en la que jóvenes hermosas, elegantes y acomodadas pueden permitirse poseer objetos y actuar con desenvoltura ante un observador (Iskin 2007a, 2007b). Es fácil imaginar que esas jóvenes podrían ser las mismas que encontramos en palcos de teatros, fiestas y bailes, con una atractiva independencia y soltura.



Fig. 182. Raimundo de Madrazo y Garreta. *La cantante*, ca. 1880, óleo sobre tabla, 88,3 x 40 cm. Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute, no. cat. 1955 – 797.

La joven mencionada en el título como *La cantante* (ca. 1880) es la protagonista de la escena recreada por Madrazo. Es la única de las obras aquí incluidas que no hace referencia a un espacio doméstico, ya que su fondo es neutro y no presenta por tanto la profusión de elementos lujosos que se encuentran en las demás obras. Sí coincide en la elección como protagonista de una figura femenina joven en solitario, la cual a su vez, si bien de modo poco ortodoxo, toca el piano. Junto a un piano vertical ojea una partitura, mientras de pie pulsa algunas teclas, por lo que asumimos que se trata de la melodía que atrae su atención. No se trata de una concentrada interpretación, ya que la postura corporal y el hecho de tener una mano enguantada permiten concluir que se trata de un instante musical algo superficial. En el atril del piano hay algunas hojas de música ilegibles. Su título es parcialmente visible, “Pluie” (Roglán, Lees 2012, I, 468).

Los pianos que observamos en estas obras de Raimundo de Madrazo, si bien no aparecen por completo o no están muy detallados, sí mantienen una corrección en la reproducción de elementos como los teclados. El pintor tuvo instrumentos en sus estudios, y formó parte, como hemos visto, de un entorno en el que la música era práctica frecuente. Por su parte, las mujeres son las protagonistas de un momento de intimidad cuidadosamente ambientado. Así, los objetos, indumentaria y decoración coinciden en una escena en la que la apariencia de relajada ostentación forma parte de la exhibición sugerente de unas figuras femeninas convertidas en el elemento ornamental más destacado. A ellas se une, por su símbolo de estatus económico y de nivel cultural, el empleo de instrumentos y elementos musicales abandonados por la pretendida pianista, si bien dispuestos a su uso en un espacio de privada domesticidad. Pianos siempre abiertos, partituras desplegadas o arrugadas y partitureras en apariencia rebosantes se unen en una escena ficticia convertida en un atractivo reclamo estético. En estas obras, el modelo expuesto promete sugerentes posibilidades asignadas a un espacio privado de elevado bienestar en el que no parece existir fealdad ni dificultades. Una recreación absoluta de complacencia y música en un instante de privacidad.

### 7. *La lección de piano: imágenes y descripciones del aprendizaje musical*

En las obras artísticas se recreaba el valor de la instrucción musical de la mujer destinado a su práctica en los espacios domésticos, pero no era la única posibilidad. La figura de la mujer como transmisora de educación en el hogar era uno de los objetivos del aprendizaje adquirido, pero asimismo, conviene tener presente que la enseñanza musical se convirtió en una vía profesional al alcance de mujeres para quienes las posibilidades de acceder a otros espacios de educación u opciones laborales consideradas aceptables en su entorno podían ser reducidas. incluye

En las imágenes y sus correspondientes descripciones incluidas en las publicaciones se podía optar por alguna de esas posibilidades. Vemos a continuación un ejemplo de la importancia asignada al aprendizaje musical publicado en la revista *Los Niños*<sup>121</sup> (4/V/1782). En ella, bajo el título “Una pianista terrible”, se emplea como medio

---

<sup>121</sup> *Los Niños*, con el subtítulo “revista de educación y recreo”, fue una publicación dedicada a la temática infantil referida en su cabecera. Incluye en sus páginas relatos de autores destacados como Juan Eugenio Hartzenbusch, Antonio Arnao, Cecilia Böhl de Faber [Fernán Caballero], Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ramón de Campoamor o María del Pilar Sinués. Contiene numerosos grabados e ilustraciones. Fue publicada en Madrid entre 1870 y 1877. Posteriormente volvería a estar activa entre 1883 y 1893 en



### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

publicitario la inclusión de partituras de pequeñas piezas para la adquisición de ciertas nociones musicales en la infancia. Ese conocimiento inicial permitiría, quizá, obtener oportunidades futuras dentro del campo profesional. El mensaje es el siguiente:

Vean Vds. Aquí una futura gran profesora de piano, ó acaso una cantante que eclipse las glorias de la Patti y la Malibran.

Pero ahora no hace más que desafinar el piano de su mamá, y luego cuando por la noche la buena señora va á tocar, se lo encuentra convertido en una carraca.

Bueno es tener afición á la música, pero es bueno también esperar á tener más edad para estudiar con fruto.

En LOS NIÑOS daremos muy pronto las primeras nociones del divino arte de la música, para que nuestros infantiles lectores tengan ya algunos conocimientos cuando llegue la ocasion oportuna de que un buen profesor dé principio á su educacion [sic] musical. (“Una pianista terrible”, *Los Niños*, 4/V/1872, 60)

La niña aparece en el grabado homónimo tocando el piano con cierto desorden. De pie sobre un escabel, produciría el ruido esperado. El piano vertical aparece abierto, con un libro de música no pautado y en el que no hay notación musical correcta, sino unos borrones y líneas. El teclado es visible de modo muy parcial. El cuidado por un cierto detalle se reserva para los apliques de los candelabros, de un tamaño llamativo, y para las patas torneadas del instrumento. El que el piano esté abierto y la partitura dispuesta indica el uso frecuente, o bien, que será empleado en algún momento cercano por la mujer mencionada, quien sí debe poseer conocimiento musical.



Fig. 183. Traver. “Una pianista terrible”, *Los Niños*, 4/V/1872, vol. V, no. 4, 60.

---

Barcelona, siempre a cargo del escritor y abogado Carlos Frontaura y Vázquez. (Voz “Los Niños” BNE s.f.)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

En la misma publicación *Los Niños* se mostraba con frecuencia la importancia de la función de las mujeres como educadoras en los hogares. Se señalaba la maternidad como responsabilidad sobre la instrucción de quienes estaban a su cargo (véase Shubert 2005, 35 — 36). En esa adquisición de conocimientos se incluye el aprendizaje musical. Un ejemplo lo encontramos en la descripción de los valores de la educación de quienes se convertirían, al parecer sin duda, en madres y enseñantes en el hogar. El estudio se centra en las materias consideradas de utilidad junto a las de adorno. No hay en esa ocasión referencia alguna a un aprovechamiento de tipo profesional basado en el aprendizaje logrado, por su parte, al margen de cualquier institución de enseñanza. El texto, titulado “Escenas infantiles”, resulta ser de marcado carácter aleccionador. Es el siguiente:

Pepita no tiene otra maestra que su madre. Esta la enseña á leer, á solfear, á escribir, á coser, á bordar; y de esta manera nunca se separa de su hija querida y ésta no recibe otras inspiraciones que las de su excelente y virtuosa madre. Las niñas deben aplicarse mucho á estudiar todo lo que deben saber, porque así luego, cuando sean madres, podrán educar por sí á sus hijas. Ved, niñas queridas, cuán alta y grande es en este mundo la mision de la mujer. (“Escenas infantiles”, *Los Niños*, 2/IX/1874, 25)



Fig. 184. Artigas. “Escenas infantiles”, *Los Niños*, 2/IX/1874, tomo IX, no. 2, 25.

En la imagen que acompaña al texto se reproduce un modelo iconográfico extendido. La madre sujeta a su hija, compartiendo abrazo y lectura, en un gesto amoroso durante el aprendizaje de la niña. El instrumento se encuentra al fondo, muestra del hábito musical. Se trata de un piano vertical abierto en el que el teclado aparece indefinido, pues

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

no observamos la correspondiente alternancia entre teclas blancas y negras. La marca del instrumento tampoco aparece definida. Vemos un libro de música abierto, vertical y encuadernado. La partitura presenta una imitación irregular del sistema pautado. También la representación de figuración es imprecisa, unos borrones verticales. Un candelabro sobre el instrumento y partituras revueltas completan la imagen. Un mueble auxiliar situado al lado del instrumento podría ser una pequeña partitureca.

La enseñanza musical también podía estar a cargo de una profesional, quien transmitiría sus conocimientos a las jóvenes en una enseñanza privada. Esta es la temática presente en la obra de Luis Franco Salinas<sup>122</sup> *Lección de piano*. Una reproducción apareció en las publicaciones *La Ilustración Española y Americana* (30/I/1877) y en *El Globo*<sup>123</sup> (9/VI/1878). Fue difundida en diarios, así como registrada en copia fotográfica. Incluyo la imagen de la fotografía realizada por Jean Laurent Minier. En las mencionadas publicaciones se acompaña la imagen con una descripción de la obra de Salinas. Las referencias son similares, y en algún caso exactas. La descripción presente en *La Ilustración Española y Americana* es la indicada a continuación:

Representa á dos hermosas jóvenes, profesora y discípula, que ensayan al piano una pieza de música; aquélla, elegantemente vestida con traje de visita, aparece en actitud de pasar sus ágiles y lindas manos por el teclado del armonioso instrumento; ésta, envuelta en ancha bata de fina batista, observa atentamente y escucha embelesada. (“Lección de piano. Copia de D. Luis Franco Salinas”, *La Ilustración Española y Americana*, 30/I/1877, 62)

Las referencias al vestuario y las descripciones plagadas de adjetivos como “ágiles y lindas manos” o “escucha embelesada” forman parte de la difusión de una escena de enseñanza musical en un espacio doméstico llevada a cabo por mujeres en el que parece resultar imprescindible que el aprendizaje sea, además de productivo, encantador.

La profesora interpreta al piano vertical, atenta a la partitura. Esta última no tiene notación legible. El teclado, si bien no está detallado, no parece presentar las irregularidades vistas en otros ejemplos. Los habituales papeles revueltos sobre el instrumento como señal de uso frecuente, y los apliques de los candelabros con velas

---

<sup>122</sup> Luis Franco Salinas (Valencia, 1850 – Barcelona, 1897). Pintor, inició su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Continuó su formación en Madrid y en París. Fue discípulo de Jean – Léon Gérôme y Ernest Meissonier. Su producción incluyó obras de casacones y temática orientalista, ambas bajo la influencia de Mariano Fortuny y Marsal. Fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. (D. Fernández Martínez 2006, III, 1097 – 1098)

<sup>123</sup> *El Globo*. Fundado en 1875 por Emilio Castelar. Con el subtítulo de “diario ilustrado”, empleó de modo extenso el grabado. A partir de 1877 se indica en su cabecera que se trata de un “diario ilustrado, político, científico y literario”. (Voz “El Globo” BNE 2011)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

apagadas indican que la clase se lleva a cabo en un rincón del hogar durante el día. Se trata de una lección impartida por una joven profesional a su también joven alumna.



Fig. 185. Sin autoría conocida (grabador). “Lección de piano. Copia del cuadro de D. Luis Franco Salinas”, *El Globo*, 9/VI/1878, año IV, segunda época, no. 969, 1.

Fig. 186. Sin autoría conocida. “Lección de piano. Copia de Luis Franco Salinas”, *La Ilustración Española y Americana*, 30/I/1877, año XXI, suplemento al no. 4, 73.

Fig. 187. Jean Laurent y Minier (fotógrafo), Luis Franco Salinas (pintor). *Lección de piano*, ca. 1879, papel fotográfico, 294 x 246 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF831.

La obra de Salinas fue presentada en la Exposición general de Bellas Artes en Madrid en 1876 y, como indican en las dos publicaciones mencionadas (cito aquí el ejemplar de *El Globo*), fue considerada “digna” a pesar de haber sido descrita por algunos críticos como “juguete”, lo que rechazan los autores de ambas crónicas (*El Globo*, 9/VI/1878, 1).

De este modo, vemos obras en las que las jóvenes son retratadas durante su estudio musical guiadas por enseñantes. Es el caso de la obra de Manuel Ramírez Ibáñez<sup>124</sup> *La lección de piano*. Representa un ejemplo de educación musical privada llevada a cabo en el salón del hogar. En él, una joven interpreta al piano vertical ante el gesto atento del profesor, quien, marcando quizá el tempo con su mano izquierda, se encuentra concentrado en la ejecución de su alumna. La partitura no presenta notación musical, simplemente unos borrones. Dos jóvenes tras el piano parecen estudiar una partitura compartida. A su vez, una joven sentada, quizá la próxima alumna, mira al observador. El libro de música situado a sus pies aparece abarquillado y tiene una cubierta que podría ser propia de una publicación musical, si bien no resulta legible.

---

<sup>124</sup> Manuel Ramírez Ibáñez (1856 – 1925). Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, realizó su pensionado en Roma en 1857. Fue catedrático en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. (D. Fernández Martínez 2006, V, 1814 – 1815)



Fig. 188. Manuel Ramírez Ibáñez. *La lección de piano*, ca. 1892, óleo sobre lienzo, 100 x 74 cm. Madrid, MNP, no. cat. P06685.

El piano vertical acapara la atención de la intérprete. Su postura corporal indica concentración, si bien no vemos el gesto completo de interpretación. Su indumentaria y el uso de joyas indican un cierto acomodo, al que se añade el escenario escogido, una sala en la que los ornamentos incluidos también muestran un estatus económico. Se trata, por tanto, de jóvenes con acceso a la enseñanza privada, las cuales practican música guiadas por su profesor, un hombre de mayor edad.

A un periodo cercano a esta obra corresponde el grabado relacionado con la instrucción musical recibida en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, descrita como “importante establecimiento de enseñanza musical y de canto” (*La Ilustración Española y Americana*, 29/II/1888, 138). Publicada en prensa, en la descripción de la imagen se indica que corresponde a un dibujo del natural de *Una clase superior de piano*. En ella podemos observar un centro de enseñanza, con las diferencias propia de un espacio ajeno a la domesticidad mostrada en la obra de Ramírez Ibáñez.

Las alumnas, en número de quince, asisten a la instrucción de la joven sentada al piano junto a su profesor, esperando su turno de aprendizaje. Algunas tienen papeles y libros que podemos considerar de música. También en las sillas hay libros, en un aparente desorden controlado. Las estudiantes aparecen con sombrero, mientras el profesor sí ha dejado su gabán y su sombrero de copa. Si bien algunas de las oyentes se encuentran en actitud de conversación, lo cierto es que parece que reina el silencio atento propio de una

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

clase de música. El piano, aquí de cola, resulta parcialmente visible. El atril se encuentra ornamentado, al igual que el lateral del instrumento. Las patas tienen un diseño hexagonal en su parte central. También la lira del pedal es visible. La pianista aparece concentrada en la partitura mientras pulsa el pedal. Su profesor también muestra atención, mirando la partitura.



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE MADRID.—UNA CLASE SUPERIOR DE PIANO.  
(Del natural, por Diaque.)

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 189. Diaque. “Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Una clase superior de piano”, *La Ilustración Española y Americana*, 29/II/1888, año XXXII, no. 8, 149.

Si bien en el título aparece indicado de modo general el tipo de enseñanza, en el texto explicativo sí se especifica que se trata de una clase “para señoritas”. Tras alabar la labor de Emilio Arrieta, quien “tan dignamente dirige” el Conservatorio, se lleva a cabo la comparación de los premios obtenidos por los y las estudiantes. Noventa y cinco de las premiadas obtuvieron primeros diplomas en el curso 1886 — 1887, frente a los treinta y tres primeros premios de los alumnos. Los datos ofrecidos hablan “con mucha elocuencia en favor de la enseñanza que se da en la ‘Escuela de Música y Declamación’, antiguo ‘Real Conservatorio de María Cristina’” (*La Ilustración Española y Americana*, 29/II/1888, 139).

En un número anterior de la publicación (“Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Repartición de los premios”, 8/XII/1887), se comenta e ilustra “la solemne distribución de los premios adjudicados á los jóvenes alumnos y alumnas de la misma Escuela en los concursos públicos del presente año” celebrada el 22 de noviembre, día de Santa Cecilia. La distribución de los mismos presenta una



### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

diferenciación entre las distinciones de alumnos y alumnas, de un total general de doscientos sesenta y un estudiantes. Hay un porcentaje mayor entre las alumnas que recibieron un accésit, y aún mayor en cuanto a los primeros premios.

Escuela Nacional de Música y Declamación. Premios del concurso público. 1887				
Diplomas	Alumnas		Alumnos	
Premios/Accésits	Número	%	Número	%
Primer premio	95	50,264	33	45,833
Segundo premio	69	36,507	31	43,055
Accésit	25	13,227	8	11,111
Total	189	99,998	72	99,999

Tabla 2. Premios del concurso público del año 1887 de la Escuela de Música y Declamación de Madrid, *La Ilustración Española y Americana*, 8/XII/1887, año XXXI, no. 45, 339.



Fig. 190. Manuel Alcázar. “Repartición de los diplomas de premio á las alumnas de la Escuela Nacional de Música y Declamación, el 22 de noviembre último”, *La Ilustración Española y Americana*, 8/XII/1887, año XXXI, no. 45, 345.

La entrega de premios fue precedida por un concierto a cargo de los estudiantes, entre quienes se encontraban dos alumnas del mencionado José Inzenga (véase cap. II, subapart. 1.1), junto a un alumno de Dámaso Zabalza y una alumna de Manuel Mendizábal, entre otros participantes. En la crónica se incluye una descripción del dibujo del natural en el que se representa “el aspecto del salón al verificarse el reparto de los diplomas á las jóvenes, lindas y aplicadas alumnas” (*La Ilustración Española y*

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

*Americana*, 8/XII/1887, 339). Vemos a jóvenes y niñas estudiantes recibiendo sus diplomas y regresando a su puesto junto a sus familiares. Si en la escuela obtienen un diploma, en prensa se les asignan epítetos ordenados al parecer por jerarquía, esto es, juventud, belleza y estudio musical.

La entrega de premios estuvo presidida por el “director del establecimiento, el eminente maestro” Emilio Arrieta, junto al director de instrucción pública. Ambos “pronunciaron breves discursos [...] que fueron muy aplaudidos” (8/XII/1887, 339). La crónica, por tanto, incluye detalles sobre las distinciones recibidas por la totalidad de los estudiantes del conservatorio, si bien la imagen elegida corresponde a la entrega de los diplomas para las alumnas.

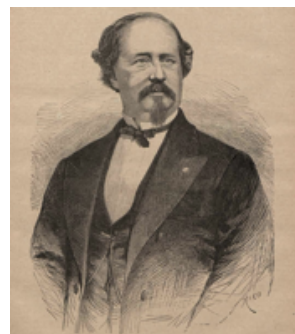


Fig. 191. Manuel Alcázar. “Repartición de los diplomas de premio á las alumnas de la Escuela Nacional de Música y Declamación” (detalle), *La Ilustración Española y Americana*, 8/XII/1887, 339.

Fig. 192. Rico. “Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta”, *La Ilustración Musical*, 22/XII/1883, año I, no. 98, 4.

Una joven sabía interpretar piezas musicales y podía exhibir ese conocimiento en las reuniones sociales y en su entorno familiar cotidiano, mas también podía optar a un futuro profesional en el ámbito musical. Escritores y pensadores del periodo reflejaron en sus obras esa situación y la apreciación que dicha habilidad poseía en función del espacio en el que se desarrollase.

Indico a continuación una valoración del aprendizaje musical de las mujeres como objetivo profesional. En 1889, Francisco Giner de los Ríos, en su ensayo *La nerviosidad y la educación*, reconoce el esfuerzo a realizar por aquellas mujeres que desean adquirir un conocimiento capaz de permitir la posibilidad de un futuro relacionado con la enseñanza: “¿quién habrá de censurarlas porque buscan una posición por sus fuerzas propias, cuando, de otro lado, es tan exiguo el número de los derroteros abiertos a una



### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

señorita que quiere ganar su subsistencia!” (Ríos 1927, I, 215). Giner de los Ríos señala su opinión sobre un aprendizaje musical tan extendido como improductivo: “No sin razón se ha hablado de una verdadera epidemia del piano. ¿Y cuántas de aquellas que hubieron de sacrificar su tiempo y su salud al estudio de este instrumento llegan a alcanzar el fruto de su trabajo?” (*Ibíd.*, 216). De modo exacerbado, y como ejemplo de los problemas que podía crear el exceso de estudio, incluye una referencia a la salud mental de las estudiantes en Suiza, del modo siguiente: “Así, no sorprende el gran número de señoritas dedicadas al magisterio que, según informa, tocante a Suiza, Alph. de Candolle, ingresan en los manicomios” (*Ibíd.*, 215).

La crítica al estudio musical de la mujer resulta particularmente evidente en textos literarios como el siguiente, a cargo de Sebastián de Mobellán [conde de Casafiel], quien menosprecia el conocimiento y la práctica artística. El modelo de educación presentado por Mobellán en *Rosa la soltera* corresponde a la enseñanza de adorno, centrada en unos conocimientos musicales y artísticos superficiales. De este modo, la joven que da título a la obra tenía en ese momento quince años, y su educación se basaba en los siguientes campos:

Los afilados dedos de la criatura recorren el terso teclado del piano y se embadurnan con el sutil polvo negro del lápiz. En cambio, su organización se desarrolla, balbuciendo algunas palabras francesas y olvidando muchas españolas. (Mobellán 1871 – 1872, 104)

Este conocimiento se convierte así en símbolo de una superficialidad ajena al pragmatismo necesario. La protagonista, a sus treinta y ocho años, vivirá sin medios ni futuro, al parecer por causa de una educación indebida, y lo que es peor, no logrará casarse. La música ocupa su lugar de responsabilidad en esta situación, del modo siguiente:

¿Y la música, el francés, el inglés y el dibujo? Todo es inútil. Si hubiera recibido la educación del porvenir, la que forma á la mujer en el hogar doméstico, la que crea á la esposa y á la madre, otra cosa sería [sic].

Pero, desgraciadamente, la educación que se da en España á la mujer, puede condensarse en esta gráfica frase: “Educación de ahuyenta matrimonios”.

Y si no, que respondan por nosotros muchas solteras. (*Ibíd.*)

También hay espacio para la crítica a un modo particular de inclinación hacia el aprendizaje musical, basado en una ignorancia absoluta. Leopoldo Alas *Clarín* en *Su único hijo* relata las aspiraciones de una mujer, Emma, quien desea recibir lecciones de

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

piano, aunque de un modo particularmente elemental. El conocimiento musical se convierte aquí en una aspiración opuesta en realidad a la seriedad de un aprendizaje básico aceptable: “A propósito de piano [...] yo quisiera saber teclear, así... un poco... aunque no fuera más que tocar con un dedo las óperas esas que tú tocas en la flauta” (Clarín 2004, 220, primera edición 1890). Asimismo, en *La Regenta*, de nuevo utiliza una referencia sobre el anhelo de obtener un aprendizaje musical básico por parte de un personaje femenino, Ana, la cual desea lo siguiente:

Sí, Quintanar dice bien, esto es el paraíso, ¿qué nos falta a nosotros en él? Según Quintanar, nada más que música... Oh, pues por música que no quede. Corro al salón a tocar *la donna è mobile*, con el dedo índice, mi único dedo músico. ¡Qué cursi es esto, según Obdulia!... ¡Una dama que no sabe tocar el piano más que con un dedo! (Clarín 2003, primera edición 1884 – 1885, 780)

Una interpretación musical cotidiana entendida como un simple ornamento social puede convertirse en objetivo paródico por la falta de auténtico interés artístico. En *La Regenta* se encuentran diálogos en los que la música es un indicador del nivel de conocimientos de los personajes, descritos con cierta ironía por el autor, del modo siguiente:

Ana: ¿Qué nos falta a nosotros ahora? Música; nada más que música ... el panorama hermoso [...] la luna [...] pues esto con acompañamiento de un buen cuarteto [...] y ¡el paraíso! Oh, los versos ... los versos a veces no dicen tanto como el pentagrama. ¿Tú sabes lo que era la forminge... *phorminx*? Ana sonrió y le explicó el instrumento griego a su buen esposo.  
Don Víctor: Chica, eres una erudita. (*Ibíd.*, 767)

En algunas obras literarias, la imagen de una música de salón interpretada por una clase social acomodada se presenta en oposición a unos hábitos musicales diversos en la clase popular, en ocasiones considerados interesantes por su tipismo. En la obra *Realidad*, Benito Pérez Galdós narra el uso asignado a la música en ciertas veladas. Describe una reunión en la que la música es empleada como entretenimiento, no siendo la obra elegida del gusto de todos los presentes. A pesar de ello, finalmente la *Sonata para piano no. 14*, opus 27, no. 2 en Do sostenido menor de Ludwig van Beethoven es reconocida como “buena música”. Destaca de este modo, en contraposición a las referencias irónicas o despreciativas mencionadas, el disfrute compartido ante la música al piano en un salón doméstico. La acción transcurre del modo siguiente:

### CAPÍTULO III. RECREACIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LOS SALONES

Augusta se sienta al piano y preludia.

Aguado (aparte): Música tenemos. Tocaré seguramente esas cosas que a mí me aburren. De buena gana me plantaría en la calle. ¡Beethoven, Chopin! Os cambio por una de aquellas habaneritas...Pero si lo digo, me llamarán vulgo. Fingiré que estoy en éxtasis.

Infante (corriendo hacia el piano): Augusta, por amor de Dios, la sonata catorce, el *Clair de lune*...

Ex — ministro: Música, arte. Parta un rayo a la política.

Villalonga: Tiene la palabra el Sr. de Beethoven.

Todos ríen, se alegran, y algunos se sientan para disfrutar de la buena música. (Pérez Galdós, *Realidad. Novela en cinco jornadas* 1890, 59 – 60)

Como vemos, a la profusión de imágenes pictóricas y reproducciones de ilustraciones en prensa, así como a las referencias en crónicas y textos coetáneos, se añade una visión crítica, y en ocasiones cáustica, sobre la presencia de la música en los salones y la práctica de la misma. Bailes aristocráticos en los que la música es un elemento más a añadir a la sucesión de actividades dispuestas en torno a un brillo social prioritario, así como la participación de determinadas figuras sociales en actos en los que llevan a cabo su propia interpretación musical nos revelan el uso de la música como actividad habitual. La recreación pictórica y gráfica de esas escenas posee diversos modos de expresión. Así, a imágenes idealizadas de la música a cargo de mujeres, todas ellas jóvenes, en apariencia cultivadas y con acceso a los medios propios de una situación acomodada, se unen imágenes fotográficas, estas últimas sin duda elaboradas pero, por su propia formulación, ajenas a la idealización extrema de las primeras. El empeño muy evidente mostrado en algunas ocasiones para aludir a un conocimiento musical, tal y como vemos, por ejemplo, en las reproducciones de las veladas de la duquesa de Bailén, se asienta en el uso de modelos iconográficos también presentes en la recreación de la relevancia de intérpretes destacadas como Clotilde Cerdá.

El contacto o la cercanía al instrumento, e incluso la mera inclusión del mismo en la escena parecen atribuir un conocimiento musical convertido en una educación de cierto privilegio. Asimismo, esos instrumentos no obvian su cualidad de objeto mobiliario, por lo que su adquisición es la expresión de una capacidad económica. La diferencia entre un instrumento y otros objetos suntuosos radica en su poder para convertir una sala o un rincón en un espacio musical, sea o no una escena de interpretación.

Tampoco parece hacer mella el hecho de una variable atención a los detalles de un instrumento. Hemos visto teclados imprecisos, puede que recreados de este modo por la propia intencionalidad estética de la obra, pero también por un sentido jerarquizado en cuanto a la atención a su precisión técnica, como observamos en producciones en publicaciones de moda. El hecho relevante asignado a la inclusión de un instrumento,

como apoyo este último a la recreación de una escena refinada, no implica en absoluto la necesidad de ser precisos. Un teclado sin teclas negras, o con un orden difuso o irreal no altera el sentido de una obra destinada a ser emulada en la realidad del público lector. Así, en esa producción se convierte en objeto a anhelar, sea cual sea su corrección o precisión técnica. Incluso en las imágenes de los métodos de enseñanza musical se observa una precisión mayor en la posición de las manos frente a una cierta indefinición del teclado, si bien el cuidado de la imagen es superior a las anteriormente mencionadas imágenes de moda. El valor de un instrumento musical como elemento iconográfico parece superar la significación del detalle o cuidado en su reproducción. Así, la recreación artística de la música en los salones posee un sentido evocador inmediato y poderoso, superior a las diferencias en su definición y corrección organológicas. Del mismo modo en el que encontramos cierta imprecisión en cuanto al repertorio incluido en las descripciones de veladas musicales en los salones aquí comentados, también prevalece en las obras pictóricas y gráficas alusivas a los mismos la significación de la presencia de la música en sí misma. Recrear la existencia de una práctica musical parece ser el objetivo primero, y la precisión en su registro, por su parte, un criterio de importancia menor en la representación de intérpretes en espacios de acomodada domesticidad.

## CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

“Este cuadro [...] es un recuerdo consagrado por el pintor a otro artista amigo suyo, el distinguido pianista Sr. Pujol, cuyas brillantes fantasías han inspirado a Fortuny”. (Francisco Sans Cabot, “Un boceto de Fortuny”, *El Arte*, 23/XII/1866)

En los estudios de pintores, espacios recreados en obras pictóricas o registrados en fotografías en prensa, se encontraban instrumentos musicales susceptibles de ser empleados en su producción artística. En el corpus de obras aquí incluidas para su análisis se observa el uso de una misma tipología organológica, e incluso un instrumento reutilizado. A su vez, la presencia de instrumentos podía transformar los estudios de artistas en salones musicales.

Es objeto de estudio la importancia de los espacios artísticos en los que se producía una conexión entre creadores. En ellos, como en el estudio del pintor Francisco Sans Cabot, se establecieron relaciones que permitieron el conocimiento y la transmisión de corrientes estéticas e intereses culturales. La música podía ser una experiencia generadora de influencias para los pintores convertidos en oyentes. La obra *Fantasia sobre Fausto*, gestada tras la asistencia de su creador, Mariano Fortuny y Marsal, a la interpretación del músico Juan Bautista Pujol, es la pieza que utilizó como epílogo paradigmático de las producciones artísticas analizadas.

De este modo, la evocación estética de la música aparece en creaciones de pintores como Mariano Fortuny y Marsal o Raimundo de Madrazo, junto a otros artistas de su entorno. Asistieron a veladas en salones o en estudios en los que se encontraba el piano, alrededor del cual se sucedían conversaciones y conciertos. En ocasiones plasmaron su interés musical, así como sus relaciones de amistad con músicos con quienes compartieron las tertulias de artistas como centro de un notable intercambio intelectual, como ocurría en el estudio de Casto Plasencia durante los ensayos de José Tragó.

### 1. *En el estudio: escenas musicales*

A continuación analizo siete recreaciones de un espacio artístico en el que se encuentran presentes elementos musicales. La acción en ellos varía, pero tienen en común

el uso de instrumentos, bien como representación de una actividad musical registrada en la obra pictórica o bien como atribución de un conocimiento musical. La ambientación en estas obras es diversa, así como la interacción entre objetos musicales y personajes. Coinciden en el empleo de elementos musicales en imágenes familiares, veladas musicales entre amigos, conciertos durante la creación de un cuadro o la exhibición del éxito del mismo, así como en recreaciones de inspiración historicista u orientalista, o bien como imágenes sugerentes de intérpretes. Todas, por su parte, tienen en común la alusión a un estudio de pintores que puede convertirse en un escenario musical.

Un estudio de artista podía ser a su vez un espacio doméstico familiar. Valeriano Domínguez Bécquer<sup>125</sup> recrea así una imagen cotidiana en *El pintor carlista y su familia* (1859). De nuevo aparece un piano en un estudio de pintor, junto a otros objetos que nos muestran los intereses culturales del artista o de su familia. Un cuadro de escena de batalla, una escultura, libros y un instrumento musical se encuentran en un espacio que es representado tanto como un lugar de trabajo como de esparcimiento.



Fig. 193. Valeriano Domínguez Bécquer. *El pintor carlista y su familia*, 1859, óleo sobre lienzo, 60 x77 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004235.

La mujer posa junto al piano, apoyando ligeramente su mano derecha en el teclado. No es un gesto de inicio o final de ejecución musical, pues su posición corporal es ajena a una práctica inmediata, sino una atribución del papel de intérprete. El piano

---

<sup>125</sup> Valeriano Domínguez Bécquer (Sevilla, 1833 – Madrid, 1870). Hijo del pintor José Domínguez Bécquer, inició sus estudios con su tío el pintor Joaquín Domínguez Bécquer. Pintor, dibujante y escritor, destaca su producción pictórica centrada en costumbres populares españolas como encargo del Ministerio de Fomento, realizada durante los años 1865 a 1868. Asimismo, es autor de un popularizado retrato de su hermano: *Gustavo Adolfo Bécquer*, 1862, óleo sobre lienzo, Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla (Gutiérrez Márquez 2006, III, 937 – 938). Raimundo de Madrazo realizó un retrato en 1858 de quien se considera que podría ser Valeriano Domínguez Bécquer, con quien tuvieron contacto durante su viaje a Sevilla los pintores de la saga Madrazo. (González López y Martí Ayxela 1996, 13, 56)

#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

vertical, abierto y sin partitura en el atril, es exhibido como objeto en un estudio y como símbolo de conocimiento técnico. Muestra un mayor cuidado del detalle en los ornamentos del instrumento, como los apliques de los candelabros o las molduras con motivos decorativos que recorren su estructura. El teclado, por su parte, aparece algo menos definido. El pintor aparece realizando un cuadro de batalla. Así, en la obra en su conjunto encontramos una reunión familiar algo rígida, en la que posan juntos como exhibición de grupo en un espacio artístico en el que un instrumento permite considerarlo sala de música, y que exhibe sus intereses culturales. Por ello, la mujer ante el piano cumple el papel de intérprete en el hogar a través del modelo convencional de contacto breve con el instrumento.



Fig. 194. Francisco Domingo Marqués. *Estudio de Muñoz Degrain*, 1867, óleo sobre lienzo, 38 x 50 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004492.

En *Estudio de Muñoz Degrain* (1867), Francisco Domingo Marqués<sup>126</sup> lleva a cabo la recreación de una velada musical entre amigos. El pintor expone en esta obra la producción de su compañero de estudios, el pintor Antonio Muñoz Degrain<sup>127</sup>. De este

<sup>126</sup> Francisco Domingo Marqués (Valencia, 1842 – Madrid, 1920). Pensionado en Roma, se relacionó con los pintores Eduardo Rosales Gallinas y Mariano Fortuny y Marsal. Parte de su carrera artística se desarrolló en París. (D. Fernández Martínez 2006, III, 935 – 396)

<sup>127</sup> Antonio Muñoz Degrain (Valencia, 1840 – Málaga, 1924) y Francisco Domingo Marqués fueron compañeros de estudios en la Academia de San Carlos en Valencia. Muñoz Degrain, pensionado en Roma, fue director de la RABASF (1901 – 1912) y profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo en Málaga. Entre sus discípulos se encontraba Pablo Ruiz Picasso (J. L. Díez 2006, V, 1598 – 1599). El cuadro que ocupa gran parte del lienzo de Domingo Marqués es copia de la obra de Muñoz Degrain *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla*, 1866, óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm., Madrid, MNP, no. cat. P004518. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-del-pardo-al-disiparse-la-niebla/0c722c35-34b0-4b61-906f-ac9fd2ccad78>> (27/I/2016)

modo, representa un espacio de creación artística en el que destaca un éxito dentro de la producción del pintor amigo, y en el que se incluye una escena musical. Así, los artistas mencionados disfrutaban como oyentes de una interpretación. Dos jóvenes cantan compartiendo una hoja de música, mientras una tercera interpreta una pieza al piano, acaparando toda la atención de Muñoz Degrain. Por su parte, Domingo Marqués está sentado junto a una cuarta joven, quien a su vez parece estar atenta a la interpretación. El piano vertical aparece de modo parcial. El teclado no está detallado, simplemente vemos una insinuación a través de la combinación de tonos blanco y negro. El libro de música, de formato vertical, está abierto para la interpretación. Los apliques del instrumento no tienen candelabros, la luz procede del extremo izquierdo, por lo que se trataría de una velada previa al anochecer.

La obra fue recibida de modo favorable en la prensa coetánea. En la *Revista de Bellas Artes*<sup>128</sup> es descrita como un “cuadro de género, de pequeñas dimensiones, que llama la atención de los entendidos por la belleza de la composición y la magia del estilo”, si bien el tema elegido de una velada musical les resulta superficial, aunque bien resuelto: “Esta composición, al parecer tan trivial, está tratada de un modo que encanta, y el cuadro tiene una riqueza de tono y una belleza de estilo, que dan la más alta idea de los rápidos adelantos del Sr. Domingo” (“Artes y arqueología”, *Revista de Bellas Artes*, 13/I/1867, no. 15, 116).

Domingo Marqués también retrató a su amigo Mariano Fortuny y Marsal.



Fig. 195. Francisco Domingo Marqués. *Retrato de Mariano Fortuny*, ca. 1874 – 1884, óleo sobre lienzo, 118 x 91 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes, no. inv. 69/76.

---

<sup>128</sup> *Revista de Bellas Artes* (Madrid, 1866 – 1867). Semanario centrado en “crítica teatral, pintura, música, escultura, arquitectura” tal y como indica su subtítulo, fue dirigido por el periodista Francisco María Tubino, miembro de la RABASF (Voz “Revista de Bellas Artes” BNE s.f.). La descripción citada, en realidad, corresponde a un artículo publicado en el *Diario Mercantil* de Valencia, tal y como se indica en la propia reseña en la que aquella es reutilizada.



#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

Una escena musical se encuentra en la obra de Luis Jiménez Aranda<sup>129</sup> *Concierto de violoncello* (s.f.). En ella, un hombre interpreta para un público formado por una joven muy atenta a la partitura y una niña, así como para el pintor, el cual está trabajando. El libro de música vertical aparece abierto. Su notación es ilegible, y resulta llamativo el hecho de que, a pesar de su indefinición, la organización de los pentagramas no corresponda a un instrumento como el chelo. En esta ocasión, y al contrario que en la obra de Domingo Marqués, la música ambienta la labor del artista, convertido el estudio en un salón musical.



Fig. 196. Luis Jiménez Aranda. *Concierto de violoncello*, s.f., óleo sobre lienzo, col. part.

Ignacio León y Escosura<sup>130</sup> incluyó instrumentos musicales en un estudio en producciones de género que recuerdan a su vez a las pinturas holandesas de interiores. En su obra *En el estudio del pintor* (1879) se representa una escena musical. Un hombre aparenta interpretar al laúd mientras una mujer presta atención al librario de música

---

<sup>129</sup> Luis Jiménez Aranda (Sevilla, 1845 – Pontoise, Francia, 1928). Pintor, hermano de los pintores José (con quien inició su formación) y Manuel Jiménez Aranda. Realizó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla. En 1867 amplió su formación en Roma. En 1876 se instaló en Francia (Burguera Arienza 2006, IV, 1348). Por su parte, José Jiménez Aranda (Sevilla, 1837-1903), pintor e ilustrador, inició su formación en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Llevó a cabo su viaje de aprendizaje a Roma en 1871, ciudad en la que coincidió con Mariano Fortuny y Marsal, con quien mantuvo amistad. Desarrolló parte de su carrera en París, desde 1881 hasta 1890. Fue profesor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. (Balbás Ibáñez 2006, IV, 1347 – 1348)

<sup>130</sup> Ignacio León y Escosura (Oviedo, 1834 – Toledo 1901). Pintor, inició su formación en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña, continuando la misma en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, siendo discípulo de Federico de Madrazo. Instalado en París desde 1859, desarrolló su carrera centrado en la producción de género y temática orientalista. Sus obras lograron éxitos destacables en Inglaterra (Balbás Ibáñez 2006, IV, 1392 – 1393). A su posición en el mercado artístico se unía su labor en el mercado de antigüedades en Francia. (González López y Martí Ayxela 1989b, 148)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

notada no legible, si bien es posible reconocer que se trata de un documento iluminado. Los elementos incluidos en la escena, así como la indumentaria, favorecen una ambientación que resulta evocadora en su carácter historicista, al igual que en la obra anterior de Jiménez Aranda, en esta ocasión de inspiración probablemente cervantina.



Fig. 197. Ignacio León y Escosura. *En el estudio del pintor*, 1879, col. part.

Fig. 198. Ignacio León y Escosura. *Un almuerzo*, 1862, óleo sobre lienzo, 36 x 26 cm., Madrid, MNP, no. cat. P005921.

Por otra parte, un instrumento de similar tipología podía aparecer en un entorno distinto, así como tener asignada una relevancia específica. Es el caso de *Un almuerzo* (1862), obra del mismo artista. En un espacio modesto, una joven aparece rodeada de objetos. En la pared se encuentran dos instrumentos musicales, un laúd y una trompa natural, sumados a la multitud variopinta de elementos como una capa o una espada, elegidos, en esta ocasión, en un ambiente ajeno al lujo de la anterior imagen. Vemos de este modo el empleo diverso, por la ambientación elegida, de instrumentos musicales, así como el grado de protagonismo variable asignado a ellos en una obra pictórica.

En la tabla *En el estudio del pintor* (1882) por Luis Jiménez Aranda aparecen instrumentos musicales durante la creación de una obra. Con una ambientación dieciochesca, observan la escena dos hombres junto a un cuadro sobre el caballete. Una joven, recostada al estilo de las odaliscas propias de obras orientalistas, aquí percute una pandereta. No vemos el resultado en el cuadro, pero podemos suponer que el tema elegido sea la representación de la intérprete. Entre la confusa mezcla de objetos acumulados en el fondo de la sala se encuentra un pequeño cordófono a emplear como elemento iconográfico, entre paletas, una escultura y pinceles. Se trata de una mandolina, con su

#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

característica forma de pera y mástil torcido (*“En el estudio del pintor. Luis Jiménez Aranda”* Proyecto Iconografía Musical UCM, MNP 2011).

La música a cargo de una intérprete es en realidad una reconstrucción de una imagen sugerente mediante el empleo de un elemento iconográfico. A la inspiración sensorial, por su parte, se añade el concepto de ensalzamiento de la propia actividad del pintor. Así, esta obra es una combinación de pintura de casacón, escena de género, exaltación a través del autorretrato de la labor del artista y empleo esteticista de la música en una exhibición de sensualidad observada dentro y fuera del cuadro.



Fig. 199. Luis Jiménez Aranda. *En el estudio del pintor*, 1882, óleo sobre tabla, 46 x 37 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004355.

El abigarramiento de objetos en un estudio era habitual. Las representaciones de esos espacios podían incluir una combinación heterogénea de elementos disponibles para ambientar la obra. Un ejemplo lo encontramos en *El estudio de un pintor* (1877) por Francisco Masriera Manovens. Entre una multitud de objetos diversos (armadura y armas, sombrilla y telas, bustos y vasijas) se encuentra un cordófono, quizá un laúd. Visible su tabla armónica y la decoración que le adorna, aparece cubierto en parte por una tela, junto a una mesa de té y objetos quizá empleados para la ambientación escénica de una obra de estilo orientalista, estética destacable en la obra del pintor. El detalle de realidad cotidiana lo encontramos en la joven que armada con un plumero observa el amontonamiento de objetos en el suelo. Se trata de una visión decorativista, una versión de cámara de maravillas, como exposición de objetos a utilizar por un pintor.



Fig. 200. Francisco Masriera y Manovens. *El estudio de un pintor*, 1878, óleo sobre tabla, 35 x 45 cm. Madrid, MNP, no. cat. P006694.

### 2. Las Lecciones de música de Raimundo de Madrazo

El aprendizaje musical en el hogar también aparece en obras de carácter dieciochesco o de amplio carácter historicista en la producción de Raimundo de Madrazo, en la que incluye instrumentos para ambientar las épocas evocadas. En las tres siguientes obras observamos el modo en el que desarrolla un modelo basado en la reiteración de elementos, prácticas y actitudes. Muestra de este modo un aprendizaje llevado a cabo de modo privado, tal y como hemos señalado en producciones coetáneas (véase cap. III, apart. 7), si bien aquí se encuentran relacionadas con una concepción españolista en la que se emplea el tópico de la guitarra. Asimismo, es de interés la observación del uso de modelos similares de instrumentos, e incluso su reutilización.



Fig. 201. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Lección de música*, ca. 1872 – 1875, óleo sobre lienzo, 50,8 x 76,8 cm., col. part.

#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

En la primera *Lección de música* (ca. 1872 – 1875), Madrazo escoge un ambiente dieciochesco para la escena. Un joven toca la guitarra acompañado al teclado por un viejo profesor, junto a dos mujeres como oyentes. Aparecen rodeados por numerosos objetos decorativos. Así, en esta obra vemos un recargado espejo que se vislumbra a su vez en la siguiente obra homónima, así como en *La lectura* (véase cap. III, apart. 6).

El momento musical incluye al menos un dúo instrumental, al que podría unirse la voz de la joven situada junto al viejo profesor. El teclado aparece visible de modo muy parcial y no permite reconocer más allá de la parte del registro grave en el que pulsa las teclas el intérprete. La partitura, si bien no es legible, sí muestra una estructura propia de una línea melódica junto al acompañamiento del teclado, por lo que podría tratarse de la guitarra o la voz. El guitarrista, por su parte, aparece pulsando las cuerdas con una postura corporal de relajada interpretación, teniendo a sus pies un libro, quizá de música, el cual ignora por completo. Si bien algunos de los elementos incluidos en la presente obra se encuentran en la siguiente, las guitarras no son las mismas.

En la segunda obra titulada *Lección de música* de Raimundo de Madrazo se reutilizaron objetos y se incluyeron novedades. La joven aparece interpretando a la pequeña guitarra de más delicada ornamentación, escogida entre las posibilidades disponibles en una pequeña butaca a su izquierda. El teclado podría ser el mismo que el incluido en la obra anterior, pero aparece de modo aún menos detallado.



Fig. 202. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Lección de música*, s.f., óleo sobre lienzo, 48, 5 x 76 cm., col. part.

Similitudes entre las dos obras anteriores se encuentran a su vez en la siguiente, *Mujer con loro* (ca. 1872). La guitarra, por su parte, parece coincidir con la anterior, y en



## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

manos de la misma joven, por lo que se trataría de la reutilización de un instrumento musical en una obra, por lo demás, también con evidentes semejanzas generales. En esta ocasión quien presta atención es el loro mencionado en el título, quien quizá emitiría sus particulares sonidos acompañando. A esta escena musical se une una ambientación que combina distintos elementos exóticos como el abanico de inspiración japonesa, dentro de un juego temático presente en obras de artistas como Pierre – Auguste Renoir, Edouard Manet o Gustave Courbet, sobre cuya producción Madrazo estaría sin duda al tanto.



Fig. 203. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Mujer con loro*, ca. 1872, óleo sobre lienzo, 49 x 38 cm. Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute, no. cat. 1955 – 800.



Fig. 204. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Lección de música* (detalle), s.f.

Fig. 205. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Mujer con loro* (detalle), ca. 1872.

Un mismo instrumento o bien un modelo organológico similar pueden tener usos diversos. Un piano en una rígida pose familiar, una animada velada musical, un concierto para acompañar la labor del pintor o para ser recreado por él son opciones presentes en obras en las que el empleo de instrumentos disponibles en el estudio del pintor transforma o pretende transformar un espacio artístico en uno musical. Esa escena de práctica o de presencia de elementos musicales puede, por su parte, recrear una fórmula estética realista, historicista o exótica tanto como doméstica. La acción elegida y la conjunción de elementos iconográficos conforman ambientaciones diversas que tienen en común la representación de escenas musicales en estudios de artistas.

### **3. Instrumentos: objeto iconográfico e interpretación musical**

En las once imágenes analizadas a continuación se observa la presencia de instrumentos en estudios de pintores. En tres de ellas aparecen guitarras, en siete se encuentra un piano y en una aparecen ambos. En estas imágenes es frecuente ver reproducidos instrumentos como parte de un conjunto de elementos de utilidad y funciones diversas. En algunos casos podemos documentar el interés por la música y su interpretación por parte de pintores, así como la asistencia a los estudios por parte de intérpretes que convierten la reunión en una velada musical. Asimismo, puede encontrarse al piano al propio pintor, a su modelo o a músicos que ensayan en una reunión de artistas. Todas las obras también tienen en común el pertenecer a la producción de los artistas de la saga Madrazo o de su entorno. Mantengo un orden cronológico en la presentación de las obras comentadas.

Las guitarras aquí señaladas son ejemplo de los elementos iconográficos incluidos en lienzos, dibujos y fotografías. En la obra de Manuel Cabral y Aguado Bejarano<sup>131</sup> *Interior de estudio* (1852) se observa una guitarra colgada en la pared. Parece un objeto a emplear en un lugar mostrado como una exhibición de la labor artística. Así, si bien hay algunos objetos que podrían ser incluidos en una obra, la intencionalidad primordial es la recreación de un gabinete de pinturas. Los pintores sevillanos Cabral y Aguado Bejarano destacaron en la producción de obras de sabor costumbrista en las que la inclusión de la

---

<sup>131</sup> Manuel Cabral y Aguado Bejarano (Sevilla, 1827 – 1891). Inició sus estudios bajo la enseñanza de su padre, el pintor Antonio Cabral Bejarano. Profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, fue nombrado pintor honorario de cámara de Isabel II. Destaca su obra costumbrista andaluza (Burguera Arienza 2006, 586).

guitarra forma parte del tópico asignado al Sur (véase cap. VI, subapart. 2.1). Durante su estancia en Sevilla en 1858, Federico de Madrazo y su hijo Raimundo visitaron el estudio de los pintores Antonio Cabral Bejarano y sus hijos Manuel, Francisco y Rafael Cabral y Aguado Bejarano. Por su parte, Manuel Cabral y Aguado Bejarano visitó a Raimundo de Madrazo en París y Roma (Martí Ayxela 1994, 202 — 204).



Fig. 206. Manuel Cabral y Aguado Bejarano. *Interior de estudio*, 1852, óleo sobre papel, 28 x 33 cm. Madrid, Museo Nacional del Romanticismo, no. cat. CE8372.

En la obra de Raimundo de Madrazo *El pintor Benito Soriano Murillo* (1863 — 1867) posa el artista acompañado por un piano y una guitarra. El piano vertical aparece de modo muy parcial, pues vemos principalmente un aplique del candelabro. El instrumento está cerrado, con libros sobre él que podrían ser de música. Por su parte, la guitarra, de seis cuerdas y particularmente estilizada, está en el suelo, sirviendo de apoyo a una paleta y pinceles propios del oficio del retratado.

El pintor aparece rodeado de objetos que son parte de su vida cotidiana, como muestra del disfrute artístico al que está habituado. Raimundo de Madrazo realizó su retrato tal y como habían hecho años antes sus tíos Federico y Luis de Madrazo, e incluyó la dedicatoria “a su amigo”, al igual que su padre. Soriano Murillo mantuvo una estrecha amistad con Federico de Madrazo y fue asiduo a sus veladas familiares (véase cap. I, apart. 3).





Fig. 207. Raimundo de Madrazo y Garreta. *El pintor Benito Soriano Murillo*, 1863 – 1867, óleo sobre lienzo, 92, 5 x 73 cm. Madrid, Museo Nacional de Prado, no. cat. P007877.

Fig. 208. Federico de Madrazo y Kuntz. *El pintor Benito Soriano Murillo*, 1855, óleo sobre lienzo, 54 x 44, 5 cm. Madrid, MNP, no. cat. P007641.

Una guitarra en el estudio de los pintores Madrazo también aparece en un dibujo de Martín Rico. Si bien no queda definida, es interesante que se haya resaltado, quizá como señal de lo español, ya que estaban en París, en su estudio en 1869. También aparece la referencia y firma del cantante Lorenzo [Llorenç] Pagans<sup>132</sup>, con quien mantuvo amistad en París Raimundo de Madrazo. Los artistas fueron retratados compartiendo actividad, trabajando durante una sesión con una modelo.



Fig. 209. Martín Rico. *Mariano Fortuny, Ricardo y Raimundo de Madrazo y Martín Rico en su estudio*, carta a Robert Stewart. París, XI/1869. Nueva York, Spanierman Gallery, no. 4

<sup>132</sup> El barítono Llorenç [Lorenzo] Pagans (Celrá, Girona, 1838 – París, 1883) desarrolló su carrera como intérprete y maestro de canto. Tiple en la capilla dirigida por José Barba en la catedral de París en 1859, obtuvo cierta popularidad con interpretaciones consideradas de inspiración española que fueron del agrado del público en los salones parisinos (González Peña 2001, VIII, 352).

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Junto a la imagen sobre la labor en el estudio se encuentra otro dibujo en el que el pintor representa el ajetreo de visitas recibidas por los pintores Madrazo (1869). Esta circunstancia es descrita por Rico como “la escalera llena de amateurs”, ejemplo de la abundancia de interrupciones en el estudio de un pintor exitoso.



Fig. 210. Martín Rico. *La escalera llena de amateurs*, carta a Robert Stewart, París, XI/1869. Nueva York, Spanierman Gallery, no. 42.

Fig. 211. Sin autoría conocida. “D. Martín Rico, D. Raimundo de Madrazo. Premiados en la Exposición Universal de París, y condecorados con la cruz de la Legión de Honor”, *La Ilustración Española y Americana*, 8/XI/1878.

Fig. 212. Raimundo de Madrazo y Garreta. *El grabador Bernardo Rico*, ca. 1870, óleo sobre lienzo, 54 x 42 cm. Madrid, MNP, no. cat. P006556.

Los dos dibujos aquí incluidos forman parte de una carta destinada a Robert Stewart, hijo del coleccionista William H. Stewart, quien a su vez fue amigo de Fortuny y formó parte del entramado de relaciones de la familia Madrazo (Davillier 1885). Mariano Fortuny, y probablemente, Raimundo de Madrazo fueron presentados al coleccionista por su amigo, el pintor Eduardo Zamacois<sup>133</sup>. Este trato incluyó con frecuencia un intercambio epistolar en el que se comentaban las producciones artísticas de los distintos miembros de la saga Madrazo, así como detalles de la vida de sus respectivas familias (véase Cano Díaz 2018). Esta cercanía también formó parte de la relación entre Martín Rico (junto a su hermano el grabador Bernardo Rico), amigo de Fortuny, y la familia Madrazo (véase cap. VI, apart. 4).

Los estudios de artistas fueron reproducidos en soportes fotográficos. El estudio de Luis de Madrazo situado en el hogar de sus padres fue el espacio en el que se realizó la fotografía de una reunión (1860). Todas las figuras aparecen alrededor de un instrumento, un piano vertical. En el atril hay una partitura en formato apaisado. La imagen no permite reconocer detalle de la pieza o del instrumento. Vemos expuesto el

<sup>133</sup> Sobre la relación de Zamacois con Fortuny y la familia Madrazo, así como su mediación con el coleccionista William Hood Stewart, véase la tesis doctoral de Amaya Alzaga. (Alzaga Ruiz 2012, 116 – 117; 128 – 131)

#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

retrato del libretista José Picón, quien mantuvo trato y colaboración profesional con miembros de la familia Madrazo (véase cap. I, apart. 3). El hogar de Luis de Madrazo fue centro de las reuniones familiares y sociales desde la década de 1860. A él acudían músicos como el mencionado Llorenc Pagans, Óscar de la Cinna (véase cap. II, subapart. 1.3) y, como fue habitual, Santiago de Masarnau (González López y Martí Ayxela 2016, 25, 35 y 367).



Fig. 213. Anónimo. *Estudio de Luis de Madrazo, en casa de José de Madrazo*, 1860, fotografía. Madrid, archivo Comunidad de Madrid.



Fig. 214. Conde de Chaumont — Quitry y Raimundo de Madrazo y Garreta. *Aline Masson y Raimundo de Madrazo en su estudio*, 1875 – 1885, albúmina sobre papel fotográfico, 173 x 234 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF0447.

Fig. 215. Conde de Chaumont — Quitry y Raimundo de Madrazo y Garreta. *Aline Masson tocando el piano en el estudio de Raimundo de Madrazo*, 1875 – 1885, albúmina sobre papel fotográfico, 173 x 225 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF0446.

El pintor Raimundo de Madrazo y Garreta realizó, junto con el conde de Chaumont — Quitry, fotografías en las que posaron su modelo favorita y él mismo en su

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

estudio (1875 – 1885), en el que se encuentra un piano. Ambos aparecen ante un piano vertical en el que están tocando, o lo aparentan.

En la primera, *Aline Masson y Raimundo de Madrazo en su estudio*, Madrazo muestra una posición de interpretación, mientras Masson tiene en las manos una partitura impresa, no legible. En la segunda, *Aline Masson tocando el piano en el estudio de Raimundo de Madrazo*, la modelo, en solitario, coloca su mano derecha sobre el teclado, mientras la izquierda sujeta las partituras en el atril. La pose del pintor es más natural, sentado con seriedad ante el teclado, acompañado por Masson, cuya figura no permite ver la posición completa de las manos al piano. En la imagen de la modelo ante el mismo piano vertical se encuentra sobre el atril un libro de música impresa, del que se observa solo parcialmente la notación, escasamente legible. El habitual pequeño desorden de libros y hojas sobre el piano también aparece, quizá partituras a utilizar en la interpretación musical.



Fig. 216. Jean Laurent y Minier. “Nocturno. Cuadro de Raimundo de Madrazo”, *La Ilustración Española y Americana*, 22/VI/1884, año XXVIII, no. 23, 385.

Fig. 217. Conde de Chaumont — Quitry y Raimundo de Madrazo y Garreta. *Aline Masson tocando el piano en el estudio de Raimundo de Madrazo* (detalle), 1875 – 1885.

La imagen fotográfica de Aline Masson al piano posee similitudes con la obra *Nocturno* de Raimundo de Madrazo (1884). En esta última, la modelo aparece retratada como intérprete. No hay un gesto dirigido al teclado como en la fotografía, pero sí la convencional insinuación de pasar la página del libro de música. Este, vertical y abierto para su uso, no contiene notación visible. El teclado aparece casi completo, sin detallar la convencional distribución, siendo solamente un diseño que aparenta su disposición. De

#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

modelo vertical, no es el mismo que el incluido en las imágenes fotográficas. En el instrumento de *Nocturno* no hay apliques para candelabros, y sí vemos el pedal que acciona la intérprete. El instrumento aparece cubierto, lo que era frecuente. La posición de la mano derecha de Masson en la fotografía es, en mi opinión, ajena a una correcta interpretación. Parece más bien la pose de quien aparenta interpretar, sin tener en realidad nociones de ello.

La descripción que acompaña a la imagen hace referencia al estilo y elegancia de la obra y de la figura representada, sin alusión alguna a la música o al instrumento:

En la acreditada Exposición – Bosch, cuya reapertura se verificó en la tarde del 10 del corriente [junio de 1884], con asistencia de Sus Altezas Reales las infantas D<sup>a</sup>. Isabel y D<sup>a</sup>. Eulalia, se ha podido admirar el lindo *quadretto* [...] es original de Raimundo de Madrazo, nombre esclarecido en los anales del arte español [...].

A primera vista se observa la distinción exquisita de esa bella figura, en su semblante, en su actitud, en su traje. (“Nocturno. Cuadro de Raimundo de Madrazo. Exposición Bosch. De fotografía de Laurent”, *La Ilustración Española y Americana*, 22/VI/1884, 378)

Entre los instrumentos en posesión de Raimundo de Madrazo se documenta un salterio cuyo envío fue gestionado por su padre, quien lo menciona en su habitual intercambio epistolar: “Supongo que seguirás bien y también que habrás recibido el psalterio [subrayado el original] que te ha mandado Isabel [su hermana Isabel de Madrazo]” (Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 9/IX/1872, *Epistolario II*, 729). En una carta fechada unos meses más tarde, Federico de Madrazo registra la contabilidad de distintas gestiones: “Nota: no cuento el porte de Madrid a París del Psalterio [40 reales] por lo que habrás gastado por mi encargo del aceite secante” (Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 16/I/1873, *Ibíd.*, no. 341, 731). No tengo constancia de que el instrumento mencionado se encuentre reproducido en el fondo artístico de la saga. Sí constan dos guitarras en el estudio de Raimundo de Madrazo en Versalles, tal y como se registra en una imagen fotográfica (s.f.). En ella, la interpretación está a cargo de su segunda esposa, María Hahn Echenagusía. La postura es clara, si bien no podemos observar en detalle el instrumento, sino el hecho de ser utilizado. También hay una guitarra sobre la mesa, junto a distintos objetos. La ambientación de la escena permite exhibir el trabajo del pintor, acompañado de la presencia de la música.





Fig. 218. Sin autoría conocida. *Raimundo de Madrazo y María Hahn en su estudio de Versailles. Al fondo el cuadro de Colón, s.f.*, fotografía. Madrid, Archivo Comunidad de Madrid.

Raimundo de Madrazo y María Hahn contrajeron matrimonio en 1890. Quince años antes había fallecido Eugenia de Ochoa, primera esposa y prima del pintor, por complicaciones tras el parto de su hijo Federico “Cocó” de Madrazo (J. L. Díez 1994c, 326).



Fig. 219. Raimundo de Madrazo, *María Hahn, esposa del pintor*, 1901, óleo sobre lienzo, 191 x 128 cm. Madrid, MNP, no. cat. P006659.

Fig. 220. Ch. Barenne. *Raimundo de Madrazo con su hijo Federico Madrazo Ochoa*, ca. 1872, París, fotografía. Madrid, MNP, Archivo, no. cat. AP: 16, no. exp. 4

María Hahn era hermana del compositor Reynaldo Hahn<sup>134</sup>, quien colaboró a su vez con Federico “Cocó” de Madrazo y Ochoa. Así, el ballet en un acto *Le Dieu Bleu*

<sup>134</sup> Reynaldo Hahn (Caracas, 1874 – París, 1947), compositor, director y crítico musical. De talento precoz, inició su formación reglada en el Conservatorio de París en 1885. Participó de la vida social en el hogar de

#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

compuesto por Hahn se basó en el libreto de Jean Cocteau y Cocó de Madrazo<sup>135</sup>. Reynaldo Hahn puso en contacto a Cocó de Madrazo y a Marcel Proust, quien, por su parte, se relacionó con Mariano Fortuny y Madrazo (Nicolás Martínez 2001, 145). Los primos Cocó de Madrazo y Mariano Fortuny y Madrazo mantuvieron una afectuosa y cercana relación, formando parte de las reuniones habituales de la familia Madrazo, tal y como se recoge en el epistolario de Federico de Madrazo.



Fig. 221. Reynaldo Hahn (música), Jean Cocteau y Federico de Madrazo y Kuntz (libretistas). *Le Dieu bleu. Légende hindoue*, para piano solo (portada), primera versión 1911, París, Heugel & C<sup>ie</sup>.

Fig. 222. SEM [Georges Goursat]. Fotografía de la caricatura *Une soirée chez Madeleine Lemaire: Reynaldo Hahn au piano*, 1945 – 1985. París, BNF, Fonds Albert Pomme de Mirimonde, Concerts France I, XVIII — XX, archivo 13, no. inv. VM PHOT MIRI – 13 (557).

Fig. 223. Sin autoría conocida. *Federico Carlos de Madrazo y Ochoa “Cocó”* (detalle), ca. 1895 – 1900. Venecia, Museo Fortuny, MFN08759.

Federico “Cocó” de Madrazo aparece incluido en la caricatura de una velada musical en el hogar de la pintora Madeleine Lemaire. Se encuentra ante el piano en el que interpreta Reynaldo Hahn, en lo que parece una escena de canto. Se trata, por tanto, de una muestra de la música como una actividad fundamental en los salones de artistas, en esta ocasión ya referida al siglo XX.

Al entorno de la familia Madrazo pertenecía el pintor y pianista aficionado Rogelio de Egusquiza<sup>136</sup>. Admirador de la obra de Richard Wagner, compartió su interés

---

María Hahn y Raimundo de Madrazo. Compuso obras dramáticas y ballet, ciclos de canciones y melodías, así como piezas orquestales y corales. Fue crítico musical en *La presse* desde 1899, y a partir de 1904 para *La flèche*. (O'Connor 2001, 10, 663 – 665)

<sup>135</sup> Reynaldo Hahn (música), Jean Cocteau y Federico de Madrazo (libretistas). *Le Dieu bleu. Légende hindoue*, ballet en un acto, estrenada el 13/V/1912, Théâtre du Châtelet, Michel Fokine (coreografía), Léon Bakst (vestuario y decorados), Serge Grigoriev (regidor). El reparto estaba formado por Vaslav Nijinsky (le Dieu bleu); Tamara Karsavina (la jeune fille); Lydia Nelidova (la déesse), bajo la dirección de Désiré-Emile Inghelbrecht. (Bouchon 1999, 376)

<sup>136</sup> Rogelio de Egusquiza y Barrena (Santander, 1845 – Madrid, 1915). Pintor, grabador y escultor. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de París, ciudad en la que se instaló en 1860. Artista cosmopolita, entre sus estancias en diversas ciudades destaca Roma. En ella, trabajó en el taller de Mariano Fortuny tras el

con Cecilia de Madrazo y sus hijos Mariano y María Luisa Fortuny. Junto a ellos participó en numerosas veladas y reuniones sociales. También asistieron juntos a Bayreuth (véase cap. V, subapart. 1.2). Egusquiza fue fotografiado al piano en diversas ocasiones. En su entorno familiar, al igual que en la familia Madrazo, se fomentó el gusto por la música. Su madre, Dolores Barrena de la Brosse, pianista e intérprete de arpa, inició al pintor en su formación musical (Blanco Grassa 1995, 26; y Carretero Rebés y Bedia Casanueva 1995, 30). En la fotografía (s.f.) vemos una velada musical en la que cantan y tocan el piano respectivamente el escultor Ignacio Pinazo y Egusquiza.



Fig. 224. Sin autoría conocida. *Ignacio Pinazo y Rogelio de Egusquiza*, s.f., fotografía.

Al estudio del pintor Casto Plasencia<sup>137</sup>, discípulo de Federico de Madrazo, acudían músicos como José Tragó Arana<sup>138</sup>, quien mantuvo amistad con Plasencia. Su estudio fue el lugar en el que se desarrolló el ensayo de la Sociedad de Música Clásica di Camera para la segunda temporada de conciertos, iniciada en noviembre de 1890

---

fallecimiento de este (21/XI/1874), junto a Raimundo y Ricardo de Madrazo hasta 1875. La influencia de la figura de Richard Wagner resultó definitiva en la concepción intelectual y el desarrollo de su producción (González Escribano 2006, III, 983 – 984).

<sup>137</sup> Casto Plasencia y Maestro (Cañizar, Guadalajara, 1846 – Madrid, 1890). Pintor formado en la RABASF. Retratista de los reyes Alfonso XII y María de las Mercedes, en su producción destacan obras decorativas como las realizadas en la basílica de San Francisco el Grande o el palacio del marqués de Linares (D. Fernández Martínez 2005, V, 1770 – 1771). Plasencia formó parte de la primera promoción de pensionados en Roma, desde 1874 hasta 1877. (Casado Alcalde 1987, 47)

<sup>138</sup> José Tragó Arana (Madrid, 1856 – 1934). Pianista, compositor y profesor. Fue discípulo de Eduardo Compta en el Real Conservatorio de Música de María Cristina, en el que ingresó en 1867 y del que sería profesor a partir de 1886, tras una exitosa carrera internacional. Sucedió a Juan María Guelbenzu en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, a las que fue invitado por Jesús de Monasterio. Entre sus numerosos discípulos se encontraban Manuel de Falla y Joaquín Turina. Su producción como compositor corresponde en gran medida al género de salón, destacando piezas pianísticas y para canto y piano. (Sánchez Martínez 2002, X, 435 – 437)



#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

(Sánchez Martínez 2015, 37). La imagen fotográfica de una de sus veladas musicales en su estudio del paseo de la Alhambra en Madrid fue reproducida en *La Ilustración Española y Americana*. En la crónica se describe la escena del siguiente modo: “en ángulo apartado, junto al piano, hay un grupo de amigos y admiradores del maestro, bien conocidos en los círculos artísticos y literarios de esta capital”. De todos los invitados, solo señalan el nombre del poeta Manuel del Palacio (*La Ilustración Española y Americana*, 15/X/1888, 211).

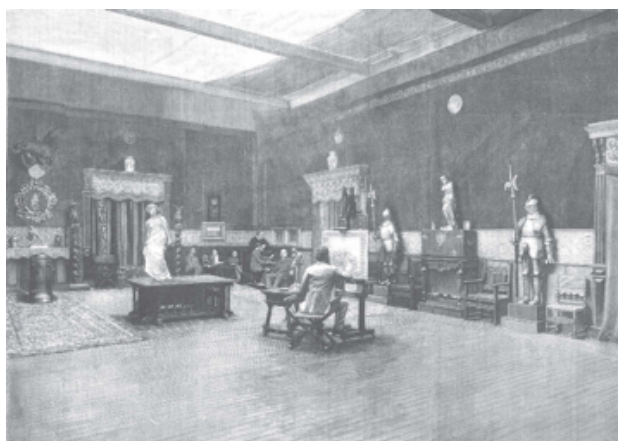


Fig. 225. Jean Laurent y Minier. “El nuevo estudio del pintor D. Casto Plasencia”, *La Ilustración Española y Americana*, 15/X/1888, año XXXII, no. 38, 217.

En la reproducción de la fotografía de Laurent se observa al pintor y a su modelo trabajando, mientras en un rincón al fondo se desarrolla la escena musical. El gusto por las reuniones de artistas en el estudio de Plasencia, espacio definido como “templo del arte”, también fue descrito en *El Imparcial* en un artículo firmado por su director, J. Ortega Munilla (18/XI/1889). En él encontramos información sobre los asistentes al ensayo del programa a interpretar en el Salón Romero: “Algunos de ellos son famosos en el mundo musical; todos cultivan el arte con entusiasmo. La reunión tenía un carácter por todo extremo interesante”. Así, a los músicos “[Enrique] Fernández Arbós, [Agustín] Rubio, [José] Tragó, [Pedro] Urrutia, [Rafael] Gálvez y [José] Agudo” se une un auditorio “de pintores, de literatos, de músicos, de aficionados que llevan en la distinción de su gusto y en la autoridad de su crítica la mitad de la fama de aquéllos á quienes oyen ejecutar las obras maestras de la música” (Ortega Munilla, “Madrid”, *El Imparcial*, 18/XI/1889, 3). En este ejemplar también incluyen el anuncio del concierto, del modo siguiente: “SALÓN ROMERO.-A las nueve.—Sesión Beethoven ‘di música clásica di Camera’ por

los Sres. Tragó, Arbós, Urrutia, Gálvez, Agudo y Rubio”<sup>139</sup> (“Espectáculos para hoy”, *El Imparcial*, 18/XI/1889, 2).

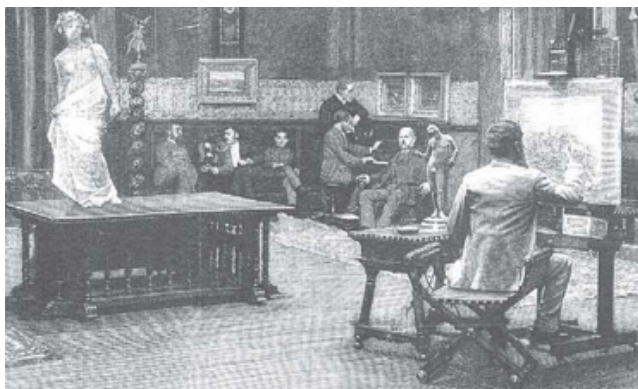


Fig. 226. Jean Laurent y Minier. “El nuevo estudio del pintor D. Casto Plasencia” (detalle), *La Ilustración Española y Americana*, 15/X/1888.

La imagen del estudio de Plasencia fue reproducida de nuevo en *La Ilustración Española y Americana* (22/V/1890) junto a un artículo laudatorio dedicado al pintor tras su fallecimiento. En esa ocasión añaden referencias a algunos de los presentes, como el director artístico de la publicación, el grabador Bernardo Rico, hermano del ya mencionado pintor Martín Rico (Martínez de Velasco 1890, 315).

José Tragó Arana, por su parte, fue miembro del entorno de los pintores españoles en París en la década de 1880. Junto a él, Isaac Albéniz o Francisco Tárrega (este último asiduo a las tertulias de Raimundo de Madrazo) formaron parte de las veladas en los estudios de Vicente Palmaroli, Martín Rico o Rogelio de Egusquiza (González López y Martí Ayxela 1996, 38), en el habitual contacto entre artistas. Su interpretación en el estudio de Plasencia transforma un espacio artístico en un espacio musical. Los artistas e intelectuales en él presentes se convierten en oyentes. La tertulia, de este modo, se transforma en una velada musical.

#### 4. Una velada musical: simbolismos en *Fantasía sobre Fausto*

El análisis de las relaciones entre pintores y músicos se centra en el presente apartado en la comunicación entre creadores a través de la observación de la génesis y

---

<sup>139</sup> Sobre la Sociedad de Música Clásica di Camera, su formación, repertorio y significación, véanse Hernández Polo (2017, 61 – 69); y Sánchez Martínez (2001, 195, 210).

#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

desarrollo de su producción artística. A tal fin, se establece el interés que ciertas obras literarias o musicales provocaron en pintores, quienes, a su vez, conformaron una imagen evocadora de esos referentes.

Al estudio de Sans Cabot<sup>140</sup> acudían los principales pintores y artistas de la época. En él fue organizada en 1866 una exposición de la obra de Mariano Fortuny y Marsal, creador de *Fantasía sobre Fausto* (González López y Martí Ayxela 1987, 274). Esta obra es la descripción de una reunión de artistas y de la impresión que la música causó en ellos, pues tuvo su equivalente en los lienzos que fueron realizados de modo inmediato tras un concierto. De este modo, ejemplifica el interés de ciertos pintores por la música, quienes no sólo elegían referencias musicales para sus obras, sino que en ocasiones eran apasionados oyentes. No fue el único músico presente en un estudio de pintor en el entorno de Fortuny, pues en su estudio en Granada (1871) también ensayó el pianista Eduardo Guervós del Castillo (véase cap. VI, apart. 4).



Fig. 227. Mariano Fortuny y Marsal. *Fantasía sobre Fausto*, 1866, óleo sobre lienzo. Madrid, MNP, no. cat. P2605.

El pintor Mariano Fortuny y Marsal había alcanzado a sus 28 años una posición exitosa, ya que sus obras, especialmente aquellas denominadas de gabinete, eran cotizadas. De humilde origen, su temprano talento le proporcionó apoyos que incluyeron un pensionado en Roma, coincidiendo con el pintor Eduardo Rosales Gallinas, y encargos

---

<sup>140</sup> Francisco Sans Cabot (Barcelona, 1828 – Madrid, 1881) fue director del Museo Real de Pintura y Escultura desde 1873 hasta su fallecimiento. (Alcolea Blanch 2006, VI, 1981 – 1982)

de la Diputación de Barcelona para registrar la participación catalana en la guerra entre España y Marruecos (1859 – 1860) (Alcolea Blanch 2006, III, 1080 – 1083). Instalado en Roma, realizó en 1866 un breve viaje a Madrid, ciudad en la que acudió a distintas reuniones sociales. Siendo amigo del pintor Raimundo de Madrazo, entabló una cordial relación con el padre de este, Federico de Madrazo, y también conoció a su hermana Cecilia de Madrazo, con quien contrajo matrimonio el 20 de noviembre de 1867 (véase cap. I, subapart. 1.2).

Durante la estancia de Fortuny en Madrid se sucedieron numerosas reuniones con la familia Madrazo, tal y como se documenta en la correspondencia entre Federico de Madrazo y su hijo Raimundo: “Fortuny está aquí; ha venido como sabrás en compañía de Vannutelli [el pintor Scipione Vannutelli] [...] no hay duda de que [Fortuny] tiene talento y buena organización para la pintura; hoy vienen los dos a comer con nosotros” (Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 1/VII/1866, *Epistolario II*, 653). También participaron en esas veladas el pintor Francisco Sans Cabot y el músico Juan Bautista Pujol<sup>141</sup>. Entre el 21 de junio y el 19 de agosto, periodo durante el cual Fortuny visitó Madrid, coincidieron al menos en veintisiete ocasiones. La velada que aquí observamos se celebró en el estudio de su amigo el pintor Sans Cabot, en el tercer piso del número 13 de la calle Flor Baja, entre el 21 de junio de 1866, fecha de la llegada de Fortuny a Madrid, y el 25 de julio, fecha en la que Sans Cabot viajó a Barcelona (Barón 2005, 112).

Era el estudio una variante profesional del salón burgués, con el disfrute artístico – musical como centro de intercambio cultural y de relaciones sociales. Un ejemplo destacado se encuentra en el periódico *El Arte* en la sección “Variedades”, del modo siguiente:

Un concierto que ofreció a sus amigos el distinguido pintor Sr. Gonzalvo<sup>142</sup> [...] nos proporcionó la ocasión de oír y aplaudir una vez más a artistas tan notables como los Sres. Monasterio, Pujol y Algarra, que tomaron parte en el concierto [...] la concurrencia, compuesta casi en su totalidad de escritores y artistas, se retiró muy complacida, y deseando que se repitan con frecuencia reuniones como esta que el Sr. Gonzalvo dio a sus amigos. (Teulón “Variedades”, *El Arte*, 4/XI/1866, 1)

---

<sup>141</sup> Juan Bautista Pujol (Barcelona, 1835 – 1898) Pianista y compositor. Discípulo de Anastasio Horta y Pedro Tintorer, continuó sus estudios en el Conservatorio de París en 1850. Realizó giras de conciertos hasta 1870, año en el que se instaló en Barcelona. Fundador de una editorial musical y organizador de temporadas de conciertos, está considerado el iniciador de la escuela pianística catalana. Entre sus discípulos se encontraban Isaac Albéniz y Enrique Granados. Su producción se centra en obras para piano y melodías para canto y piano, junto a una cantata. (Carbonell i Guberna 2001, VIII, 1008 – 1009)

<sup>142</sup> Pablo Gonzalvo (Zaragoza, 1827 – Madrid, 1896), discípulo de Federico de Madrazo. Fue protegido por el duque de Fernán – Núñez, así como por la infanta Isabel de Borbón. Llevó a cabo el habitual recorrido por el extranjero. Fue profesor de la RABASF. (Balbás Ibáñez 2006, IV, 1182 – 1183)

#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

El lienzo realizado por Fortuny es la recreación pictórica de la impresión que la música ha producido durante un concierto privado celebrado entre amigos. Asimismo, es una lectura estética del Romanticismo a partir de sus figuras y mitos más relevantes. En su evocación de una ensoñación musical se encuentra plenamente conectado con las sinestesias simbolistas que amplían, en su interconexión con ámbitos de creación diversos, el sentido de una obra.

El valor musical está plenamente interrelacionado con la pintura, pues Fortuny eligió mostrar la visión de la composición del músico Juan Bautista Pujol, quien interpretó al piano su *Gran Fantasía sobre Fausto*. Esta obra, dedicada a Eduardo Compta, fue estrenada en París en 1863, tres años antes de esta reunión. Se basa en la ópera de Charles Gounod *Fausto*, estrenada en París en 1859, y presentada en Barcelona en 1864 y en Madrid al año siguiente<sup>143</sup>. Gounod, por su parte, fue un compositor interesado en el arte, pues también fue un pintor de calidad. Tuvo la posibilidad, no aceptada, de recibir una beca como artista residente en Roma, brindada por Dominique Ingres en 1839 (Cardó 2006, 21).

Juan Bautista Pujol, amigo de Fortuny y de Luis y Raimundo de Madrazo, se había trasladado a París en 1850. El pianista incluía a España en sus recorridos concertísticos, realizando giras por Europa hasta 1870, año en el que regresó a Barcelona, ciudad en la que creó la escuela pianística de la que surgirían Ricardo Viñes, Enrique Granados, Joaquín Malats y Carlos Vidiella<sup>144</sup>. También organizó conciertos con numerosas referencias francesas, como la difusión de obras de Jules Massenet. Junto a estas actividades, fundó una editorial en la que la música francesa de nuevo estuvo presente, a través de autores como Camille Saint — Saëns. Asimismo, estableció una tienda de música en 1888, adquirida por Louis Dotésio en 1900. La Sociedad Juan Bta. Pujol y Cía, fábrica de pianos y almacén comercial de instrumentos de cuerda, actuaba como representante y depósito de las firmas más destacadas. Pujol fue en palabras de Saldoni (1880, II, 142) un intérprete “digno de aprecio y consideración por todos los amantes del arte músico español” (Carbonell i Guberna 2001; Berrocal 1997; Fukushima 2007 – 2008, 294; y Nagore Ferrer 2015, 55).

---

<sup>143</sup> *Fausto* fue representada en doscientas veintinueve ocasiones hasta 1925. (Carrascosa Almazán, y otros 2002, 171). El estreno en el Teatro Real se celebró el 18/I/1865 con el siguiente reparto: Marietta Spezia, Elena Grossi, Giovanni Mario, Gotterdo Aldighieri y Antonio Selva, bajo la dirección de Juan Daniel Skocztopole. Finalizando el 28 de abril, tras diecinueve representaciones la ópera se había convertido en un éxito. (Turina Gómez 1997, 107, 355)

<sup>144</sup> Sobre la labor pedagógica y las referencias de sus discípulos sobre el aprendizaje junto a Pujol, véase el texto de Alejandra Pacheco. (Pacheco 2015, 313 – 325)



Fig. 228. Guillermo Parera. “Juan Bª Pujol. El maestro de los maestros catalanes”, sección “La caricatura del día”, *La Ilustración Musical*, 5/V/1883, año I, no. 5, 4.

Fig. 229. Anuncio. “Juan Bautista Pujol y C.ª, editores de música”, *Álbum salón*, 16/III/1898, año II, no. 14, 169.

En el lienzo de Fortuny, Pujol aparece sentado ante el piano, en plena interpretación de su composición, con partituras revueltas e incluso arrojadas al suelo. De marcado carácter virtuosístico (véase Bäcker 2019, 175 – 179), el hecho de que se tratara de una fantasía es ejemplo de su frecuente interpretación en los salones españoles. Esta obra fue estrenada en España (7/III/1866) en el concierto organizado por la Sociedad artístico — musical de socorros mutuos bajo la iniciativa de Antonio Romero. En él actuaron “artistas” y “aficionados”, pues ésta es la división establecida en la crónica de Vicente Cuenta publicada en *El Artista*<sup>145</sup>: “Los aficionados que en él tomaron parte fueron las señoras doña Rosario Zapater, doña Clara Nueros, doña Cármen [sic] Güel y Renté y la señora doña Elisa Luxán”. Como vemos, se trata en su totalidad de intérpretes femeninas. Por su parte, entre los intérpretes profesionales se encuentran músicos tan destacados como Jesús de Monasterio, Dámaso Zabalza, Eduardo Compta, José Inzenga y Juan Bautista Pujol, entre otros. En la primera parte del concierto se lleva a cabo la interpretación de la “GRAN FANTASÍA para piano sobre motivos de la ópera FAUSTO, ejecutada por primera vez por su autor, el Sr. Pujol”. Al estreno de la obra se unen piezas propias del repertorio convencional, como fantasías y arreglos de piezas operísticas

<sup>145</sup> *El Artista. Música, teatro y salones* (1866 – 1868). Publicación semanal, sus ocho páginas recogían noticias sobre la temporada teatral y las asociaciones y sociedades musicales, junto a crónicas y críticas musicales. Al director y editor Elías P. Ferrer le sustituyó Vicente Cuenta en 1867. (Voz “El Artista” BNE s.f.)



## CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

(Cuenta, *El Artista*, 7/VIII/1866, I, 1 – 2). La composición de Pujol fue publicada ese mismo año (Juan Bautista Pujol. *Gran fantasía para piano sobre motivos de Faust de Gounod*, op. 20, 1866. Madrid, Antonio Romero).

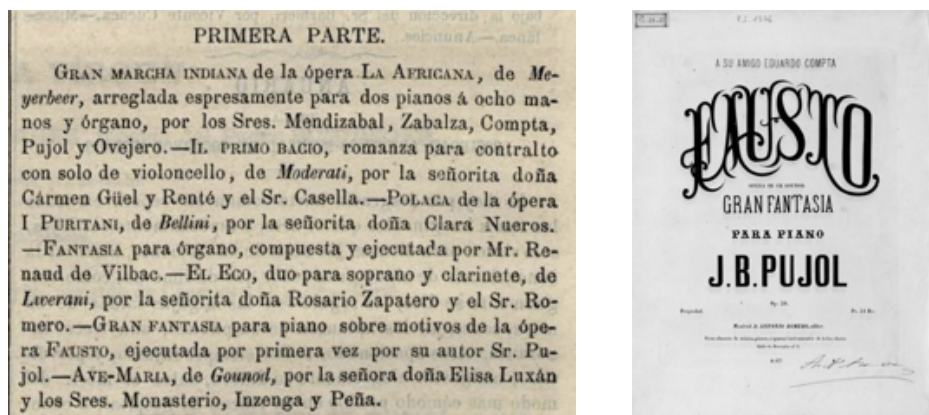


Fig. 230. Vicente Cuenta. Primera parte del programa de conciertos celebrado el 7/III/1866 por la Sociedad artístico — musical de socorros mútuos, sección “Anuario de la Sociedad artístico musical de socorros — mútuos”, *El Artista*, 7/VIII/1866, año I, no. 9, 2.

Eje. 79. Juan Bautista Pujol. *Gran fantasía para piano sobre motivos de Faust de Gounod* (cubierta), op. 20. Madrid, Antonio Romero, 1866.

La presencia de un instrumento musical en el estudio de un pintor era habitual. Los artistas poseían colecciones de objetos variopintos. Cristina Julia Bordas Ibáñez ha analizado el piano de cola y establecido su procedencia francesa en la segunda mitad del siglo XIX, detallando cómo “[...] la pata del piano que se ha pintado frente al espectador es propia de los pianos franceses de la época: cónica de sección circular, tallada con una parte central con estrías y rematada con una rueda de bronce”. Asimismo:

Tanto la forma de la pata, como la lira donde se sujetan los pedales, la moldura lateral del teclado y la placa redonda de metal dorado en el centro de la tapa, hacen posible relacionar este piano con las fábricas de Erard o Pleyel de París [...] parece tener unas 7 octavas, extensión propia de la época. (“Fantasía sobre Fausto. Mariano Fortuny y Marsal”, Proyecto Iconografía Musical UCM, MNP 2011)

Juan Bautista Pujol, por su parte, había colaborado en la difusión de los pianos de la marca Erard durante la Exposición universal de París de 1857, pues “el fabricante de pianos Monsieur Erard le pidió a Pujol que diera a conocer allí sus pianos” (Saldoni 1880, 143).



Fig. 231. Mariano Fortuny y Marsal. *Fantasia sobre Fausto* (detalle), 1866.

Se conserva en la BNE un dibujo preparatorio del piano y pianista. Si bien este último aparece abocetado, se observa el gesto de interpretación. El piano, por su parte, se encuentra más definido en detalles como el pedal accionado o la moldura visible.



Fig. 232. Mariano Fortuny y Marsal. *Juan Bautista Pujol al piano*, 1866, Álbum 12, folio 19 recto, lápiz sobre papel, 73 x 110mm. Madrid, BNE, BDH, no. cat. DIB/18/1/5706.

En el lienzo de Fortuny, las imágenes de la escena real, un concierto, se combinan con la recreación de la historia que inspira la música, mostrando cómo el poder que invoca el talento musical se hace presente. Así, vemos a la vieja Marta distraída por el cortejo de Mefistófeles, mientras Fausto y Margarita se besan. Se trata de una referencia onírica a la *Escena del jardín*. Todas estas imágenes surgen del piano que conecta el espacio



#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

realista con el mundo de seducción demoníaca. Pujol, por tanto, es retratado como intérprete y como compositor en pleno ejercicio de su oficio ante un público formado por pintores. Transmite la tensión y la fuerza de su obra, junto a una interpretación virtuosística que conforma la imagen de un artista romántico que es, a su vez, el creador de la obra musical que engendra la obra plástica. Es una representación que conecta con elementos expresivos ligados al Simbolismo de décadas posteriores, y que emplea imágenes fantásticas propias de un mundo irreal que germina desde el piano.

La génesis de la obra de Fortuny fue descrita por Sans Cabot en *El Arte*, publicación en la que también colaboraban Juan Bautista Pujol y Mariano Fortuny y Marsal, así como Antonio Arnao, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Hilarión Eslava y Ricardo de la Vega (listado de colaboradores, *El Arte*, 23/XII/1866). Bajo el título “Un boceto de Fortuny”, Sans relata:

Este cuadro, que he llamado boceto, y que más bien debiera llamarse improvisación, pues ha sido concebido y ejecutado en pocas horas, es un recuerdo consagrado por el pintor a otro artista amigo suyo, el distinguido pianista Sr. Pujol, cuyas brillantes fantasías han inspirado a Fortuny. (Sans Cabot, *El Arte*, 23/XII/1866)

En el extremo inferior izquierdo del lienzo se encuentra la leyenda que remarca el evocación de la interpretación de la obra musical: “Recordan la vostra fantasía del Faust/ M. Fortuny/ Mad[rid] 1866”. La música aparece por ello representada como un arte generador de distintas expresiones artísticas. Resulta particularmente significativo el hecho de que un compositor e intérprete realizara su labor para un público constituido de manera exclusiva por pintores. Así, la fuerza de la creación de Pujol también tuvo influencia en la producción de dos pintores más presentes en la velada, Agapito Francés, de veintiséis años, y Lorenzo Casanova, de veintiún años. Ambos realizaron obras inspiradas en la impresión que aquella velada produjo en los presentes. De este modo, a la creación musical se une la recreación plástica no solo de una interpretación sino también, y de modo relevante, de un momento de escucha.

Agapito Francés Llamazares (n.c. 1840 – Roma, 1869), pintor de historia. No he hallado referencia a la localización actual de la obra de Francés ni imagen o reproducción de esta, si bien está documentada la realización de la obra bajo la impresión de la velada musical compartida. Así, en su “Galería biográfica de artistas del siglo XIX”, Ossorio y Bernard registra la realización de la obra sobre Fausto por Francés, de quien aporta información: “Agapito Francés Llamazares. Pintor contemporáneo, natural de Palencia y

discípulo en Roma de los Sres. Cochetti y Podesti en la Academia de San Lúcas [sic]”. También indica que en 1866 Francés realizó *Mefistófeles acompaña a Fausto al aquelarre en la noche del sábado* (Ossorio y Bernard 1868, 257). Esta última obra fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes ese mismo año, descrita en el correspondiente catálogo como “no. 159, boceto”. Entre los miembros del jurado se encontraban Federico de Madrazo como vicedirector y Luis y Juan de Madrazo y Carlos Luis de Ribera como vocales (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866* 1867, 29 – 30, 95 – 96).



Fig. 233. Mariano Fortuny y Marsal. Lorenzo Casanova en *Fantasía sobre Fausto* (detalle), 1866.  
Fig. 234. Lorenzo Casanova Ruiz. *Autorretrato*, 1866, óleo sobre lienzo, 36 x 28 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004268.

En la obra de Lorenzo Casanova<sup>146</sup> se encuentran elementos similares a los escogidos en la obra de Fortuny. La disposición diagonal de la escena, la combinación de ambientes realistas e imaginarios, la referencia a Fausto y Margarita y la importancia del músico como fuerza creadora se encuentran en las obras de ambos artistas. Las diferencias son también evidentes. Siguiendo nuestro interés, la imagen del músico en plena actuación se mantiene, variando el aspecto físico. También hay una opción distinta en la representación del instrumento, escasamente visible en la obra de Casanova. El asiento ha variado, de una silla a un taburete, pero es más significativa la insinuación del piano

---

<sup>146</sup> Lorenzo Casanova Ruiz (Alicante, 1845 – 1900) fue discípulo de Federico de Madrazo y compañero de Mariano Fortuny y Marsal y de Eduardo Rosales Gallinas. Pensionado en Roma, fue miembro de la RABASF. (Balbás Ibáñez 2006, II, 670 – 671)

#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

más que su representación, pues el instrumento desaparece en una nube bajo el mundo fáustico recreado. En él, Margarita ya no es conquistada por Fausto sino que implora sufriente y, por tanto, la escena ha avanzado en su trama.



Fig. 235. Lorenzo Casanova Ruiz. *Fausto y Margarita*, s.f.

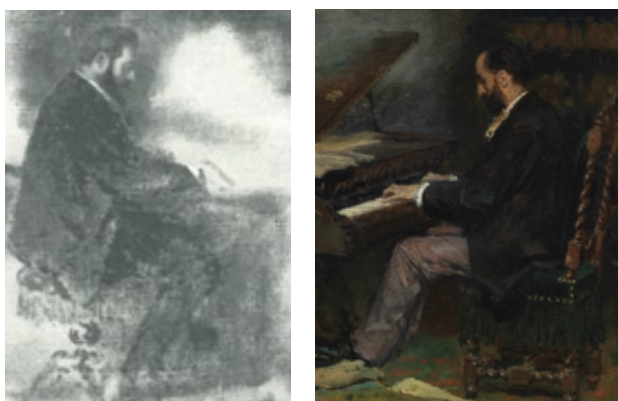


Fig. 236. Lorenzo Casanova Ruiz. *Fausto y Margarita*, s.f., (detalle).

Fig. 237. Mariano Fortuny y Marsal. *Fantasía sobre Fausto*, 1866, (detalle).

El interés por la música y los músicos se observa en Fortuny a lo largo de su producción, siendo su última obra “una cabecita a la pluma de la mascarilla de Beethoven” (Román Ribera. Carta a Pedro Borrell, Roma, 21/XI/1874, González López y Martí Ayxela 1997, 23). Como he comentado, Charles Davillier afirmó que Mozart y Beethoven fueron los compositores predilectos de Fortuny (véanse cap. I, apart. 3 y cap. VI, apart. 4). Pedro de Madrazo, por su parte, describió el gusto de Fortuny por “saborear en las largas noches de invierno la música de Mozart y de Beethoven, que, después del amor de su familia, era su cielo en la tierra” (P. d. Madrazo, “Fortuny”, *La Ilustración*

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

*Artística* 2/I/1888, 6). De la producción de Fortuny sobre Beethoven informó el pintor Antonio Casanova Estorach<sup>147</sup>, del modo siguiente:

Para recuerdo imperecedero, la última cosa que había hecho, eso es; un dibujo a la pluma de la mascarilla de Beethoven, como Vd. sabe célebre compositor de música, pues los últimos días de su vida le dio la manía de copiar aquella mascarilla en distintos modos y luces [...]. (Carta de Antonio Casanova Estorach a Claudio Lorenzale [profesor de Fortuny], 22/XI y siguientes/1874, González López y Martí Ayxela, 1997, 30)

Ricardo de Madrazo también hizo referencia a la obra de Fortuny, así como a su propia versión de la máscara del compositor. Ricardo, un joven de quince años en 1866, vivió con Cecilia de Madrazo y Mariano Fortuny en Roma (véase cap. I, apart. 3). Mantuvo a su padre informado de los avances en sus respectivos trabajos:

Yo dibujo por las noches; por el día estoy modelando, como sabes. Ahora he acabado un torso; ahora voy a principiar a modelar la máscara de Bhethoven [sic] que ha recibido Mariano. Si vieras qué magnífica es; se parece mucho al abuelo y a Goya. (Carta a Federico de Madrazo, Roma, 4/III/1869, *Epistolario del Archivo Madrazo* 2017, I, RI17, 181)

Por tanto, la mascarilla fue recibida en 1866 y se realizaron diversas reproducciones de esta en el catálogo de Fortuny hasta 1874, entre las que se encuentran las siguientes.

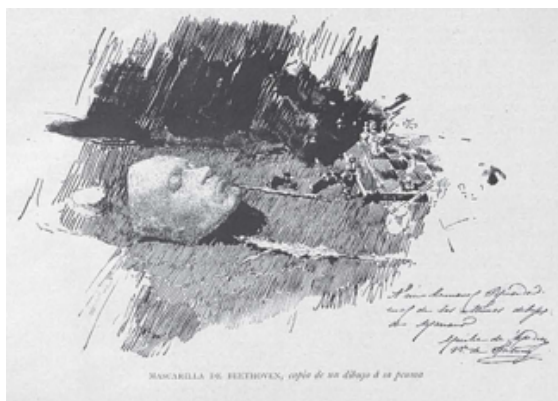


Fig. 238. Mariano Fortuny y Marsal. “Mascarilla de Beethoven, copia de un dibujo á la pluma”, *La Ilustración Artística*, 2/I/1888, año VII, no. 314, 7.

<sup>147</sup> Antonio Salvador Casanova y Estorach (Tortosa, Tarragona, 1847 – 1896). Inició su formación en la Escuela de la Lonja de Barcelona y continuó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, siendo discípulo de Federico de Madrazo. Realizó su pensionado en Roma (1870 – 1872). Pintor de historia, en su producción orientalista y de género influyó la obra de Mariano Fortuny. A partir de 1875 desarrolló su carrera en París. (Balbás Ibáñez 2006, II, 671)



Fig. 239. Mariano Fortuny y Marsal. *Mascarilla de Beethoven*, s.f. 215 x 315 mm., pluma sobre papel blanco. Madrid, MNP, no. cat. D006195.

Fig. 240. Mariano Fortuny y Marsal. *Mascarilla de Beethoven*, ca. 1874, tinta y aguada sobre papel, 225 x 320 mm. Madrid, Museo Sorolla, no. inv. 15015.

La mascarilla aparece en la obra de R. Tusquets titulada “El último proyecto de Fortuny” reproducida en *La Ilustración Española y Americana* para conmemorar el primer aniversario del fallecimiento del pintor. En ella se recrea una sesión de trabajo de Fortuny, quien fue representado desarrollando su producción orientalista. En la cuestión que nos ocupa, podemos observar la mascarilla de Beethoven presente en el estudio en el margen derecho del cuadro en preparación, *Dos músicos árabes*. La obra de Tusquets recoge de este modo distintas alusiones a la música en la producción de Fortuny, pues tanto la postura de interpretación musical del modelo como la obra en creación de Fortuny coinciden con la mencionada referencia a Beethoven, reunidas todas ellas en el estudio del pintor.



Fig. 241. R. Tusquets. “El último proyecto de Fortuny”, firmado y fechado en Roma, 1874, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22/XI/1875, año XIX, no. 43, 232.

Fig. 242. Mariano Fortuny y Marsal. *Dos músicos árabes*, 1872 – 1874. Venecia, Museo Fortuny, óleo sobre lienzo, 61 x 100 cm.





Fig. 243. R. Tusquets. *El último proyecto de Fortuny* (detalle), 1874.

Asimismo, se ha señalado de modo habitual una de las últimas actividades musicales de Fortuny antes del fallecimiento del pintor el 21 de noviembre de 1874. Se trata de la asistencia al concierto del pianista y compositor Anton Rubinstein, a quien ofrecieron una cena concierto en su hogar en Roma, la Villa Martinori (González López y Martí Ayxela 1997, 16). Sobre esta referencia se ha cuestionado la fiabilidad, dadas las fechas de la gira de conciertos del músico, entre noviembre de 1873 y enero de 1874. Asimismo, Emiliano Cano Díaz señala como fuente documental sobre el concierto y visita de Rubinstein el relato de Augusto Jandolo *Via Margutta* (Milán, Ceschina, 1940), el cual es un texto novelado (Cano Díaz 2018, 8). Fortuny regresaría a Roma en junio, para trasladarse a continuación a Portici, volviendo a Roma a principios de noviembre de 1874 (P. d. Madrazo “Fortuny”, *La Ilustración Artística*, 2/I/1888, 6 – 7).

En el inventario de bienes de Fortuny realizado tras su fallecimiento se encuentran registrados los cuadros inacabados *Los músicos* y *La bailadora*. Por su parte, aparecen citados “tres instrumentos musicales” sin detallar, los cuales, junto a seis máscaras, fueron valorados en 100 francos. Asimismo, en el inventario consta un ejemplar de la obra *Fausto* de Goethe y dos obras de temática musical: un texto de Antonio Eximeno y un diccionario biográfico de músicos. Son los siguientes:

— Antonio Eximeno y Pujade. *Don Lazarillo Vizcardi: sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante recogidas y ordenadas por Antonio Eximeno*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Imprenta M. Rivadeneyra, 1872 — 1873, con prólogo de Francisco Asenjo Barbieri (1823 – 1894), dos tomos. Valorado en 1 franco.

— Ocho tomos de *Biographie des Musiciens*. De esta última obra, Navarro indica: “Quizá se trata de François — Joseph Fétis. *Resume philosophique de l’histoire de la musique. Biographie universelle des musiciens*, Bruselas, 1844. Valorados en 8 francos. (C. G. Navarro 2007 – 2008, 335, 339, 342 y 345)



Fig. 244. Manuel Domínguez Sánchez. *Margarita delante del espejo*, 1866, óleo sobre lienzo, 185 x 102 cm. Madrid, MNP, no. cat. P6368.

Fig. 245. Dióscoro Teófilo Puebla Tolín. *Margarita y Mefistófeles en la catedral*, 1867, óleo sobre lienzo, 127 x 101 cm. Madrid, MNP, no. cat. P006794.

Fig. 246. Joaquín Espalter y Rull. *Mefistófeles*, 1872, óleo sobre lienzo, 58 x 49, 5 cm. Madrid, Museo del Romanticismo, no. cat. 699.

Fig. 247. Rogelio de Egusquiza y Barrena. *Tentación de Fausto*, ca. 1862, óleo sobre lienzo, 101 x 65 cm. Santander, col. part.

La producción plástica referida a Fausto es extensa, con artistas tan destacados como Eugène Delacroix<sup>148</sup>, quien realizó dieciocho litografías (Carrascosa Almazán, y otros 2002, 148). Con respecto a los artistas españoles de la época, destacan las obras de los discípulos de Federico de Madrazo como *Margarita delante del espejo* (1866) por Manuel Domínguez Sánchez<sup>149</sup> y *Margarita y Mefistófeles en la catedral* (1867) por Dióscoro Puebla Tolín<sup>150</sup>, así como *Mefistófeles* (1872) por Joaquín Espalter y Rull<sup>151</sup>, amigo de Federico de Madrazo<sup>152</sup>. Estas obras, sin elementos iconográficos musicales en

<sup>148</sup> Eugène Delacroix (Charenton – Saint – Maurice, 1798 – París, 1863), por su parte, fue violinista aficionado y escribió en numerosas ocasiones sobre música. Consideraba a Wolfgang Amadeus Mozart su compositor predilecto. Fue amigo de Frédéric Chopin, realizando un retrato del músico (1838, óleo sobre lienzo, París, Museo del Louvre). (Bosseur 1999, 117 – 127; y Néret 2004, 90 – 91)

<sup>149</sup> Manuel Domínguez Sánchez (Madrid, 1840 – Cuenca, 1906) fue alumno en la RABASF, llevando a cabo a su vez una estancia como pensionado en Roma. (Fernández Martínez 2006, III, 938)

<sup>150</sup> Dióscoro Teófilo Puebla Tolín (Melgar de Fernamental, Burgos, 1831 – Madrid, 1901). Pintor de historia, fue discípulo de Federico de Madrazo. Pensionado en Roma, fue miembro de la RABASF. (D. Fernández Martínez 2006, V, 1802 – 1803)

<sup>151</sup> Joaquín Espalter y Rull (Sitges, Barcelona, 1809 – Madrid, 1880), pintor e ilustrador, fue profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes y académico de la RABASF. Inició su aprendizaje en Escuela de la Lonja de Barcelona, realizando estudios en Marsella y París, a lo que se añadió el habitual viaje por Italia. Junto a Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa fundó en 1847 la revista *El Renacimiento*. En 1855 participó en la Exposición Universal de París. Colaboró en la decoración del techo del Teatro del Príncipe y del salón de baile del palacio de Gaviria. (Balbás Ibáñez 2006, III, 1007)

<sup>152</sup> Espalter y Rull fue compañero y amigo de Federico de Madrazo, con quien compartió intereses profesionales, viajes y veladas a lo largo del tiempo (véase cap. V, subapart. 1.1). Este último citaba a Espalter en sus comentarios afectuosos dirigidos a su padre José de Madrazo, a quien le recomendó recibir y orientar a su amigo. (Carta a José de Madrazo, Roma, 3/V/1842, *Epistolario II*, 384 – 385)

ellas, muestran el recorrido argumental de la leyenda. Por su parte, el también amigo Rogelio de Egusquiza y Barrena (véase cap. V, subapart. 1.2) realizó su versión de la temática referida, *Tentación de Fausto* (1862).

Fortuny regaló su lienzo *Fantasía sobre Fausto* (1866) a Juan Bautista Pujol a los pocos días de la velada musical. En una fecha anterior a 1875 la obra se encontraba en poder del coleccionista Ramón de Errazu<sup>153</sup>. Pujol, por su parte, se lamentará por no poder recuperar su cuadro, tal y como narraba el político Salvador Sanpere y Miguel: “Sentóse al piano nuestro buen amigo, cuya escena conserva viva en su memoria, y más de cien veces con lágrimas nos lo ha recordado por no poder rescatar el lienzo que con razón llama ‘su cuadro’” (Sanpere y Miguel 1880, 50).

Junto a la valoración de la calidad pictórica, un elemento que favoreció la compra de esta *Fantasía* fue el gusto de la familia Errazu por la música, principalmente por la producción operística (Barón 2005, 33 y 42). Manuela de Errazu, hermana del coleccionista, fue destinataria de una pieza musical, *Manuelita*, compuesta por el mencionado compositor Émile Waldteufel, de quien se encuentran dos obras incluidas en el *Álbum de Valses* comentado (véase cap. II, apart. 2).



Eje. 80. Émile Waldteufel. *Manuelita: suite de valse pour le piano* (cubierta), París, Flaxland Imp. Parent, 1847?

Los Errazu mantuvieron una relación de confianza con la familia Madrazo tanto en cuestiones de trato social como sobre la gestión económica de ciertos intereses. En la

<sup>153</sup> Ramón de Errazu (San Luis de Potosí, Méjico, 1840 – París, 1904) pertenecía a una acaudalada familia, activa en el coleccionismo de arte. Instalados en París, formaron parte de la vida de la alta sociedad del momento. Su relación con Raimundo de Madrazo fue decisiva para orientar su colección hacia la producción de determinados artistas, entre los que se encontraba Mariano Fortuny y Marsal. Errazu donó al Museo del Prado un significativo legado de obras coetáneas [Legado 1904. Real Orden de 13/XII/1904]. (Villarreal Gato 2006, III, 999)



#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

correspondencia de los Madrazo aparecen mencionados. En ella, Federico de Madrazo hace referencia a Ramón de Errazu con cierta frecuencia, documentando así el trato de sus familiares en París con el coleccionista. También Cecilia de Madrazo tuvo relación con distintos miembros de la familia Errazu. Como ejemplo, comenta a su padre la visita de la madre de Ramón y Manuela de Errazu a su hogar parisino en la rue Lord Byron, en el piso superior al ocupado por su hermano Raimundo: “He tenido que suspender esta [carta] porque ha venido la Sra. de Errazu [Guadalupe Rubio de Tejada], y se ha estado tanto tiempo que ya es tarde; así, te dejo para que pueda salir hoy la carta” (Carta a Federico de Madrazo, París, 22/III/1875, *Epistolario del Archivo Madrazo* 2017, I, CE68, 95). Ramón de Errazu fue uno de los tres declarantes tras el fallecimiento de Mariano Fortuny, señalando que el artista no había testado, y que había tenido dos hijos (Barón 2005, 45). La *serre* del hogar de Errazu fue el lugar elegido para exponer la obra de Fortuny subastada en el Hôtel Drouot tras su fallecimiento, muestra de la confianza establecida entre la familia Madrazo y la familia Errazu. Cecilia de Madrazo informó a su padre al respecto, del modo siguiente:

Querido papá: Ya hacía muchos días que no tenía el placer de recibir carta tuya y hoy, por fin, he tenido el gusto de recibir la del 20 con el talón. Yo quería haberte escrito antes, pero tu comprenderás que los últimos días de estar los cuadros en casa de Errazu he ido yo siempre, pues Dios sabe cuándo los volveré a ver, y si los veo, no serán todos juntos. (Carta a Federico de Madrazo, París, 25/IV/1875, *Epistolario del Archivo Madrazo* 2017, I, CE99, 73)



Fig. 248. Indicación de la Rue Fortuny en París.

Ramón y Manuela de Errazu fueron retratados por Raimundo de Madrazo en 1879. Madrazo incluyó la dedicatoria “a su amigo/Ramon de Errazu” como muestra de su aprecio. Ramón de Errazu mostró gran interés por la obra de Fortuny, de quien adquirió doce cuadros y dieciocho aguafuertes. El trato social habitual en salones parisinos y

españoles entre el acaudalado Errazu y los artistas fue un factor importante para la adquisición de obras que fueron legadas al Museo del Prado, y que incluyó la donación de diez obras de Mariano Fortuny, entre las que se encuentra *Fantasía sobre Fausto* (Legado 1904, Villarreal Gato 2006, III, 999, y Barón 2005, 63).



Fig. 249. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Ramón de Errazu*, 1879, óleo sobre tabla, 224 x 96, 5 cm. Madrid, MNP, no. cat. P002614.

Fig. 250. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Manuela de Errazu*, 1870 – 1871, óleo sobre lienzo, 113 x 62 cm. Madrid, MNP, no. cat. P002982.

Observamos un entorno cultural, denso en cuanto a contactos, en el que se desarrollaron los artistas cuyas obras han sido analizadas. Pintores y compositores, músicos y coleccionistas de arte, todos coincidieron en unos espacios, los estudios de artistas. En ellos también se llevaron a cabo obras surgidas de las relaciones establecidas entre creadores, ampliando de ese modo la comunicación estética entre artistas.

Los instrumentos observados en los estudios de pintores aparecen en ocasiones como elementos iconográficos a utilizar cuando resulta conveniente, sin sorprender la reutilización del mismo o el empleo en ambientaciones diversas. Tienen en común, incluso si su uso es exclusivamente como objeto iconográfico, la posibilidad de convertir una tertulia de artistas en una velada musical o en un acompañamiento al trabajo allí realizado. Esa práctica, documentada en el caso de algunos artistas, convierte a los estudios en salones musicales en los que, en ocasiones, la interpretación es llevada a cabo por figuras reconocidas en el panorama musical. El epítome del poder evocador de una velada musical se encuentra en la mencionada *Fantasía sobre Fausto*, obra en la que

#### CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

Fortuny recrea expresiones estéticas de distintos ámbitos culturales, sin dejar de ser una muestra de aprecio al talento compartido en un estudio de pintor.



## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO

“Los espectáculos hoy vienen a ser el gran gimnasio de la belleza y de las modas”. (Severo Catalina. *La mujer: apuntes para un libro*, 1861, 174)

La participación como público de los distintos miembros de la saga Madrazo se encuentra aquí documentada. Pertenecientes a una clase social acomodada, su asistencia a espectáculos formó parte de sus intereses, pero también de las relaciones de socialización habituales. En sus documentos privados se recoge esta práctica, si bien no aparece en la producción artística de la saga, ya que los familiares de los pintores Madrazo no fueron retratados en alusión alguna a este entorno cultural. Sí se registra la asistencia a representaciones, sus opiniones al respecto y, de modo particular, el interés por la producción wagneriana. Por otra parte, la figura del público, y en especial la presencia de las mujeres en teatros fue un referente iconográfico relacionado con el bienestar económico y la evocación de un modo de vida de cierto privilegio. De este modo, la producción pictórica y gráfica permite conocer la representación de estas figuras convertidas en objeto de observación estética. Asimismo, la imagen del público en entornos elitistas, en este estudio centrada principalmente en la producción finisecular y de principios de siglo, es entendida como muestra del triunfo social exhibido. Esta situación, por otra parte, fue valorada y censurada en la prensa coetánea.

La descripción de los asistentes a los espectáculos, tanto a través de crónicas como de una producción pictórica y gráfica, forma parte de un modelo de representación de la figura, a menudo femenina, presente en los palcos. El análisis de este corpus documental permite conocer la valoración del público teatral y de conciertos, así como sus intereses estéticos, y, en definitiva, la exhibición del papel del consumidor en el ámbito musical.

### **1. Los Madrazo: público musical**

El interés de la familia Madrazo por la música se extendió más allá de los salones domésticos. Entradas al teatro, invitaciones para asistir a óperas y conciertos comentados se añadieron a la práctica de la música en el hogar. A continuación incluyo referencias a la asistencia al teatro y al Liceo Artístico y Literario, la gestión llevada a cabo para asistir, en ocasiones a través de invitaciones, así como las opiniones sobre representaciones y

sobre músicos, estas últimas emitidas con la rotundidad propia de quien comparte una confianza con familiares y personas de confianza. Observamos de este modo el entramado de relaciones en el que se desarrolla el hábito de asistencia a producciones musicales y la consideración de las mismas. Algunos de los miembros de la familia Madrazo parecen ajenos a la superficialidad asignada a quienes asistían a los teatros y salas de conciertos sin tener como prioridad el disfrute artístico, pues muestran su atención por intérpretes que habían escuchado o a cuyas actuaciones anhelaban asistir, así como un interés profundo por la producción wagneriana.

### 1.1. Óperas, conciertos y palcos compartidos

Ciertos miembros del entorno Madrazo se convirtieron en anfitriones o en gestores indirectos para lograr un codiciado palco teatral. Como hemos visto y sabemos, no era sorprendente procurar la colaboración de un contacto para lograr una entrada (véase cap. II, subapart. 3.2). En la documentación privada de familiares y amigos de la saga Madrazo se encuentran peticiones para asistir al teatro. Así, Eugenio de Ochoa solicita la intervención de Santiago de Masarnau para conseguir un palco para la ópera como regalo para su suegro José de Madrazo, mediante una petición a Francesco Piermarini<sup>154</sup>. La nota completa precisa la premura de la gestión, junto con algunas referencias coloquiales, tal y como se indica a continuación:

Caro James,  
Como mañana son los días de don José, pensamos obsequiarle regalándole un palco bajo para la ópera; dime, pues, con toda franqueza al momento si te será posible obtenerlo de [Francesco] Piermarini, porque como en mi vida le eché paja ni cebada... En fin...  
Quiero que, si no puedes o no tienes bastante franqueza con él para pedirselo y obtenerlo, me lo digas a vuelta de correo, para que en este caso escribirlo yo, o presentarme en su casa e intrigar porque admita mi demanda.  
Contéstame, pues, en el acto, porque tengo entendido que a la una será ya tarde.  
Tuyo, Eugenio.

Hoy 18/36  
(Carta a Santiago de Masarnau, 18/III/1836, Suárez 1994, no. 506. 95)

---

<sup>154</sup> Francesco [Francisco] Piermarini. Tenor, maestro de canto y compositor, fue el primer director del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, ocupando el cargo desde su creación en 1830 hasta 1838. Instalado en París, continuó con su labor como maestro de canto. Entre sus alumnas se encontraba Manuela Oreiro (Morales Villar 2008, I, 273 — 275). Nacido en Bolonia (s.f), se instaló en París en 1840. Su fecha de fallecimiento (d. 1853) se basa en una referencia de Ventura de la Vega sobre un encuentro con Piermarini relatado a su esposa Manuela Oreiro. (Molina Martínez y Molina Jiménez 2003)

## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO

Ochoa se dirige a Masarnau en confianza, lo que le permite compartir su opinión con sinceridad. Así, no parecía existir particular aprecio por Piermarini. Federico de Madrazo, por su parte, también expresa un cierto desdén por el músico. Instalados en París, la familia fue invitada a un concierto por el propio Piermarini. Asistieron, pero se trataba más de un compromiso que de un verdadero interés. Relata en la postdata la situación a su padre José de Madrazo, contando con la habitual discreción de un epistolario íntimo entre familiares:

[Francesco] Piermarini, después de haberme mandado varios recados, me escribió ayer convidándonos a su concierto de anoche, que ha estado brillante; han cantado la d'Alberti [Eugenia d'Alberti], [el bajo Giovanni/Juan] Inchindi, la Campos [Antonia Campos]<sup>155</sup>, etc etc. [...] Luisa [Garreta] y Carlota [de Madrazo, su hermana] no fueron ni piensan ir a los demás conciertos que dará, pasada la Cuaresma; yo tampoco pienso ir mucho. Tanto él como su mujer me parecen sumamente falsos. (Carta a José de Madrazo, París, 2/III/1839, *Epistolario I*, 204)

Dentro de este intercambio de noticias relativas a representaciones, el propio José de Madrazo comenta a su hijo Federico (instalado con su esposa y su hija Luisa en París) la asistencia de la familia al teatro. Aquel, por su parte, prefirió permanecer en casa y escribir a su hijo. La obra escogida fue *I Puritani* de Vincenzo Bellini. Lo relata del siguiente modo:

Tu Madre, Cecilia, Fernando, Juanito, y Lobo se han ido al teatro con la Isabelita a sentir la Opera de los Puritanos en un palco que tomó esta mañana d'Aguerre y yo me he quedado en casa para escribirte teniendo en esto más gusto. (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 10/XI/1837, *Epistolario*, 104)

Los asistentes son Isabel Kuntz, madre de Cecilia, Fernando y Juan de Madrazo, así como Isabel Garreta (hermana de Luisa Garreta) y su marido Gerôme Daguerre. A los miembros de la familia su une un amigo, Juan Nicasio Lobo. Todos ellos aparecen citados con frecuencia en los epistolarios familiares. Si el matrimonio Daguerre Garreta se ocupó

---

<sup>155</sup> La prima donna Eugenia d'Alberti participó en diversas representaciones en el Teatro de la Cruz, entre las que se encuentra el estreno de la ópera de Ramón Carnicer *Ismali o Morte ed amore* en 1838 (*No me olvidas. Periódico semanal* 1838, 39, 8). La ópera *Ipermestra* de Baltasar Saldoni fue estrenada a beneficio de la cantante. (Peña y Goñi 1967, 78); Giovanni [Juan] Inchindi, bajo barítono, de nombre Jean — François Hennekindt (Brujas, 1798 — Bruselas, 1876). Estudió en el Conservatorio de París, así como en Italia, incluyendo a España en sus giras. Sobre las interpretaciones en España de d'Alberti e Inchindi, véase el texto de Octavio Lafourcade (Lafourcade Señoret 2009, 116, 122, 126 y 132). Piermarini, Inchindi y d'Alberti aparecían mencionados en el Diario de José Musso Valiente. (Molina Martínez y Molina Jiménez 2003, 12, 29); la soprano Antonia Campos (Madrid, 1814 — 1875) fue alumna de Piermarini tanto en Madrid como, a partir de 1838, en París. Campos destacó por sus interpretaciones en los Teatros de la Cruz y del Príncipe a lo largo de las siguientes temporadas: 1830 — 1835, 1839 — 1840 y 1844. (Morales Villar 2008, II, 110 — 111)

de invitar a los asistentes, José de Madrazo puntualiza a su hijo que él mismo había adquirido entradas para un palco días antes, en esa ocasión para asistir a una representación teatral, por lo que el intercambio de entradas queda igualado. Asimismo, el palco se encuentra abarrotado, pues diez personas ocupan el espacio: “El domingo pasado tomé un palco para llevar a toda la familia a la representación del drama de Carlos de Gil y nos llevamos a la Isabelita y a D’Aguerre, en todos eramos diez; ya ves que se sacó bien el jugo al palco” (*Ibíd.*).

También Federico de Madrazo comenta sus impresiones sobre las representaciones a las que había asistido en su anterior estancia parisina, en 1833. Carlota de Madrazo señala el interés de su hermano por la representación de *Robert le Diable* (véase cap. I, subapart. 2.2). Consta que también fue informado José de Madrazo, quien reseña la descripción de su hijo, haciendo referencia a la composición, la interpretación y la escenografía empleadas:

Veo que te diviertes con la gran variedad de objetos curiosos que presenta esa Capital habiéndome gustado mucho la descripción que me haces de la famosa Ópera de *Robert le Diable* tanto por el mérito de su música y buena ejecución de los músicos y actores cuanto por el mágico arte de sus decoraciones y así no dudo que habrá producido en ti un efecto extraordinario. (Carta a Federico de Madrazo, 22/VIII/1833, *Epistolario*, 32)

Como vemos, a la valoración positiva de la música se añade el aprecio por la labor de los intérpretes, sin olvidar, especialmente por su faceta como pintor, el interés por los decorados empleados.

Federico de Madrazo, por su parte, asistió en Burdeos a la representación de *La juive* de Jacques Fromental Halévy<sup>156</sup>. Su única referencia a la obra es la excelente opinión que parece extenderse sobre esta: “No puedo escribir tan largamente como quisiera porque me están esperando para comer, pues se han empeñado en llevarnos al teatro esta noche, dan la ópera titulada *La Judía* y dicen que es magnífica” (Carta a José de Madrazo, Burdeos, 2/IX/1837, *Epistolario I*, 21). Quienes “se han empeñado en llevarnos al teatro” eran cuñados de Federico de Madrazo, Rosa Garreta y Paul Ouradou, anfitriones en sus estancias en Burdeos (véase cap. I, apart. 3).

---

<sup>156</sup> Jacques François-Fromental Halévy (París, 1799 – Niza, 1862), compositor, profesor y escritor. Ingresó en el Conservatorio de París en 1810, siendo alumno de Luigi Cherubini en composición. Obtuvo el primer puesto en el Prix de Roma en 1819. Su extensa producción resultó exitosa, destacando *La juive*, grand ópera en cinco actos con libreto de Eugène Scribe, estrenada el 23/II/1835 en la Ópera de París. Profesor en el Conservatorio de París, tuvo como discípulos a Charles Gounod, George Bizet o Camille Saint – Saëns, entre otros. (Mc Donald 2001)



## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO

Llegados a París, el coste de la vida también afectaba a los precios de las entradas. Federico de Madrazo señala la carestía de las mismas, si bien sus contactos sociales les procuran invitaciones. Entre sus amistades en París se encuentra el barón Isidore — Justin Taylor, con quien tanto José como Federico de Madrazo mantuvieron amistad y relaciones comerciales (véase cap. VI, apart. 1). Madrazo también enumera a aquellos intérpretes a quienes aún no había logrado escuchar:

El teatro es aquí carísimo, como la mayor parte de las cosas, por lo que no hemos ido todavía ni a la grande ópera, donde canta el famoso [Gilbert — Louis] Duprez, ni a la Opera Italiana, en donde asombran [Antonio] Tamburini, [Giovanni Battista] Rubini, [Luigi] Lablache y la Grissi [Giulia Grissi] (no la que estuvo en Madrid [Giuditta Grissi]). Hemos ido dos veces al Teatro Francés, al loge de Mr. Taylor. (Carta a José de Madrazo, París, 1/XII/1837, *Epistolario I*, 56)

En las veladas en el hogar, durante “las largas noches” descritas por Federico de Madrazo, la familia instalada en París disfrutó de la visita de Santiago de Masarnau, quien interpretaba música en su salón, por lo que el consuelo por no asistir a determinados espectáculos parece comprensible: “Sin embargo las largas noches las pasamos bastante bien, viene Santiago [de Masarnau] y estamos Perico [Pedro de Madrazo], él y yo leyendo. Luisa [Garreta] trabajando y escribiendo las cuentas de la casa y algunos ratos toca Santiago el piano” (*Ibíd.*). Recordemos que ese mismo año de 1837 alquilaron un piano para su hogar parisino, destinado a las interpretaciones de Luisa Garreta (véase cap. I, subapart. 1.1).

Pedro de Madrazo, por su parte, también disfrutó de la vida musical en París. Federico de Madrazo relata la asistencia de su hermano y de Santiago de Masarnau a un concierto de Johann Strauss I (con ciertas dudas sobre la correcta ortografía del apellido del compositor), del modo siguiente:

Perico [Pedro de Madrazo] escribirá a V. pronto. Esta noche se lo ha llevado Santiago [de Masarnau] a un concierto donde toca Strauss (no sé si se escribe así), dígaselo V. a Lobuco [su amigo Juan Nicasio Lobo]. (Carta a José de Madrazo, París, 10/XI/1837, *Epistolario I*, 47)

Pedro de Madrazo escuchó a Rubini en varias ocasiones, pues ya en 1841, de regreso en España, relata la calidad mantenida por el cantante, de cuya interpretación había disfrutado en París. En la habitual combinación de firmas en las cartas familiares, introduce el tema su hermano Fernando: “[Giovanni Battista] Rubini ha empezado a cantar aquí en Madrid: ha dado una ópera, *Lucia de Lamermoor* y ha gustado extraordinariamente. Dejaré a Perico que te hable de esto pues no queda mucho papel”

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

(en José de Madrazo. Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 19/XI/1841, *Epistolario*, 485). Es Pedro de Madrazo quien describe el proceso de adquisición de entradas. Se trata de una combinación de compra, empleo de una entrada por pertenencia a la junta del Liceo y una invitación, lo que permite completar el número requerido para que todos pudieran asistir:

Rubini (*el flaco*) llegó por fin a Madrid y ya empezaron las funciones del Liceo [Artístico y Literario]. El Miércoles fue la primera. Papá ha tomado dos suscripciones (24 dures) y le ha regalado otra a Daguerre, de modo que teniendo él además su billete como miembro de la Junta Governativa podemos perfectamente oírle todos los de casa. Mamá y Cecilia fueron la otra noche con el susodicho Daguerre, Papá [José de Madrazo] y Luis [de Madrazo] a quien regaló un asiento el generoso primo nuestro Dal — Borgo [Caballero Dalborgo da Primo]. (en José de Madrazo, 19/XI/1841, *Ibíd.*, 486)

Logrados los trámites, se describe la función y se señala la presencia de la reina y el repertorio. La actuación exitosa de Rubini fue llevada a cabo junto a Manuela Oreiro (véase cap. II, subapart. 3.1). Madrazo también hace constar el hecho de asistir varias veces a la misma obra, y juzga la calidad del cantante al mismo nivel que en sus actuaciones en París años antes. Así comenta su impresión a su hermano:

Asistió la Reina y todos aseguran que la función estuvo brillantísima. Se cantó la *Lucía*, a cuyo ensayo asistimos el día anterior y le echaron a Rubini multitud de ramos y coronas. La Lema cantó perfectamente. El sábado se repite la misma Opera y vamos Fernando [de Madrazo, su hermano] y yo: habrá después dos conciertos y últimamente se representará otras dos veces la *Sonámbula*. Nada ha perdido Rubini desde que le oímos en París. (en José de Madrazo, 19/XI/1841, *Ibíd.*)

José de Madrazo mantuvo cierto prejuicio ante la creación del Liceo Artístico y Literario de Madrid. En su epistolario expresa su opinión sobre su utilidad para los pintores: “El Liceo es más una Academia de Música que otra cosa, lo que llevan muy a mal los necios y presuntuosos pintores que se ven arrinconados pintando sin que nadie mire lo que hacen aunque pinten un cuadro cada noche” (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 9/VI/1838, *Epistolario*, 200). La combinación de conciertos y salas de pintura en activo no pareció convencerle. No duda en acudir al concierto comentado a continuación, pero no pisa las salas de pintura:

La noche del día 3 hubo un gran concierto en la nueva casa que ha tomado el Liceo en la de Villahermosa al que asistió S. M. la Reina Gobernadora. Yo también asistí pero sin entrar en las demás piezas del Liceo en donde se hallaban todos los Artistas al lado de sus caballetes o haciendo que trabajaban. Farsa y más farsa. (Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 5/I/1839, *Epistolario*, 291)

## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO

Con todo, la familia participó en las actividades del Liceo. Un ejemplo se encuentra en la intervención de Pedro de Madrazo, quien realizó una lectura. Él mismo comenta a su hermano Federico la asistencia a los conciertos dominicales:

El Liceo [Artístico y Literario] se va animando por grados desde que vino a Madrid el Duque de Rivas. Él, Roca de Togores, [Ramón de] Campoamor y yo acostumbramos a leer todos los domingos y se llena el Salón de modo que muy en breve ha de hacer un calor inaguantable. Asisten muchísimas Señoras, se toca, se canta, etc. Esto es los domingos por la mañana. Excuso decirte que asisten [Francisco] Martínez de la Rosa, [Antonio] Alcalá Galiano y demás notabilidades literarias. (en José de Madrazo. Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 18/III/1840, *Epistolario*, 406)

Tampoco Federico de Madrazo muestra una buena opinión sobre el Liceo, del que fue miembro (véase cap. II, subapart. 3.1), si bien son los poetas y los pintores quienes se llevan la peor parte en su crítica:

Yo me acuerdo que cuando tenía yo el honor de ser miembro de ese matritense Liceo, casi toda la concurrencia estaba rodeando el piano y oyendo terribles versos de aquellos perillosos románticos y los pobres pintorzucos, tan guapucos y tan afanados, estaban casi solos y poniendo cara de risa, aunque rabiando interiormente porque nadie les hacía caso [...]. (Carta a José de Madrazo, París, 18/I/1839, *Epistolario I*, 186)

Estas opiniones no impidieron que se participara en el Liceo, a cuyos conciertos y representaciones asistieron.



Fig. 251. A. Álvarez. “El Teatro del Liceo”, *Semanario Pintoresco Español*, 10/XI/1839, no. 45, 353.

Tanto en Madrid como en sus estancias parisinas y en sus lugares de veraneo, la asistencia a palcos de familiares, amistades y relaciones sociales fue frecuente. Un ejemplo se encuentra en la asistencia de Federico de Madrazo al teatro en Bilbao mediante

invitación. No hay referencia sobre la obra o género, pero sí sobre el anfitrión y sobre la compañía de su amigo, el pintor Joaquín Espalter y Rull (véase cap. IV, apart. 4). Madrazo lo relata del modo siguiente:

Pregunta a Papá si ha conocido a un tal don Domingo Aguirre, de Santander. Ayer me dijo su hijo Félix [...] que su padre era amigo de Papá. Espalter y yo estuvimos anoche en su palco. (Carta a Luisa Garreta, Bilbao, 27/VIII/1851, *Epistolario I*, 559)



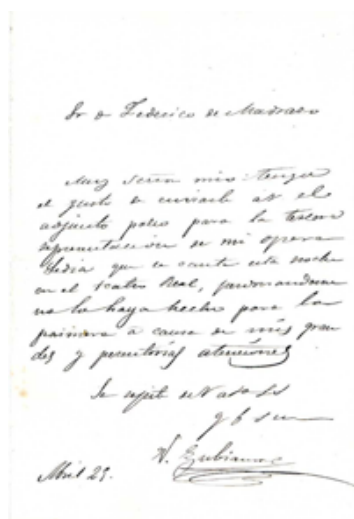
Fig. 252. Federico de Madrazo y Kuntz. *El pintor Joaquín Espalter*, 1841. Roma, lápiz sobre papel, 260 x 190 cm. Madrid, MNP, no. cat. D5384.

Entre las invitaciones recibidas por la familia Madrazo se documenta la ofrecida por Valentín Zubiaurre<sup>157</sup>. El compositor invita a Federico de Madrazo a la representación de su obra *Ledia* en el Teatro Real. Destina un palco a la familia y, como detalle, el compositor ofrece una disculpa por no haber invitado al estreno, debido a compromisos inexcusables.

---

<sup>157</sup> Valentín María Zubiaurre Urionabarrenechea (Garay, Vizcaya, 1837 — Madrid, 1914). Discípulo de Nicolás Ledesma en la capilla musical de la basílica de Santiago de Bilbao, se formó en el Conservatorio de Madrid como discípulo de Hilarión Eslava. Fue miembro desde la inauguración en 1873 de la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (de la que fue pensionado en Roma), y presidente desde 1903. Fue maestro director de la capilla de música del Palacio Real de Madrid y profesor de Conjunto Instrumental de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. (Sojo 2002, 1201 – 1204)

## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO



Sr D. Federico de Madrazo

Muy Señor mío: tengo el gusto de enviarle así el adjunto palco para la tercera representación de mi opera Ledia que se e[je]cuta esta noche en el teatro Real, perdonándome no lo haya hecho para la primera à causa de mis grandes y perentorias atenciones.

Se despide de V. afto. s.s.

q.b.s.m.

Abril 25

V. Zubiaurre [firma]

Fig. 253. Valentín Zubiaurre. *Carta de Valentín Zubiaurre a Federico Madrazo por la que le manda unas entradas para asistir a la ópera en el Teatro Real*. Madrid, MNP, AMP, AP, col. familia Madrazo, AP 22, no. exp. 69.

Los datos referidos a las representaciones y obras de Zubiaurre proceden de la investigación realizada por Joaquín Turina Gómez sobre el Teatro Real (1997). Sus listados cronológicos de las temporadas de ópera son la base empleada para la datación de la carta del compositor dirigida a Federico de Madrazo. Las referencias a las óperas estrenadas en el Real permiten fechar la carta en el año 1877, estreno de la mencionada *Ledia*.

Dos obras de Zubiaurre fueron representadas en el Teatro Real. La primera fue *Don Fernando el Emplazado*, estrenada el día 6 de abril de 1874 y representada en cinco ocasiones hasta el día 9, así como su acto segundo el día 19 del mismo mes de abril. Los intérpretes fueron Amalia Fossa, Enrico Tamberlick, Cesare Boccolini y Juan Ordinas, y fue dirigida por el propio Zubiaurre. La segunda, *Ledia*, fue estreno absoluto el día 23 de abril de 1877, y fue representada hasta el 30 del mismo mes. El reparto estaba compuesto por Carolina Ferni, Enrico Tamberlick, Cesare Boccolini, Huguet y Juan Ordinas (Turina Gómez 1997, 371 — 372 y 375). *Ledia* fue compuesta en 1873, con libreto de José Cárdenas. Dedicada a Francisco Asenjo Barbieri, su éxito favoreció la concesión del diploma de comendador de la orden de Carlos III al compositor (Sojo 2002, 1203).

Un ejemplo particular en cuanto a la socialización en los espacios teatrales se encuentra en las invitaciones de Rosa Guardiola, baronesa de Andilla, con quien Federico de Madrazo contrajo matrimonio en 1874. Ambos mantuvieron una relación muy cordial durante la década de 1860, y la familia Madrazo asistió con frecuencia al palco de los

barones de Andilla. La enumeración de las representaciones compartidas es extensa, pues participaron de la vida musical en el Teatro Real y de la Zarzuela, entre otros (González López y Martí Ayxela 2016, 53, 58 y 396). Por su parte, Francisco Garcés de Marcilla, barón de Andilla, fue autor de la traducción del libreto de *La dama blanca*, zarzuela póstuma de Martín Sánchez Allú<sup>158</sup>.



Fig. 254. Federico de Madrazo y Kuntz. *Rosa Guardiola, baronesa de Andilla*, 1863, óleo sobre lienzo, 1, 26 x 0, 78 cm. Madrid, col. part.

Fig. 255. Jean Laurent y Minier. *Federico de Madrazo*, ca. 1863 papel a la sal sobre papel fotográfico, 216 x 144 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF00651.

También Mariano Fortuny y Marsal, participando de los hábitos culturales de Cecilia de Madrazo, compartió su gusto por la asistencia a las salas de conciertos, así como por las representaciones ofrecidas en el Teatro Real (González López y Martí Ayxela 1989a, 58). También acudieron al Teatro de la Zarzuela. Con respecto a este último, al parecer Fortuny correspondió a Francisco Salas, quién ofreció un palco a la pareja, con una de sus obras (Gutiérrez Márquez 2017, 32). Una obra ofrecida es la acuarela conocida como *La mascarada*, realizada en Madrid bajo el título de *El carnaval* (Doñate 2003, 214).

Fortuny realizó el dibujo *La Llotja* (1858) en el que retrata a diversos asistentes a un palco, entre los que se encuentran su primer maestro de pintura, Domènec Soberano. Asimismo, en la imagen se ha identificado al pintor en la parte inferior izquierda. En el marco se incluye un papel con la identificación del lugar y la fecha: Reus, 17/I/1858 (Carbonell 1997, 135).

---

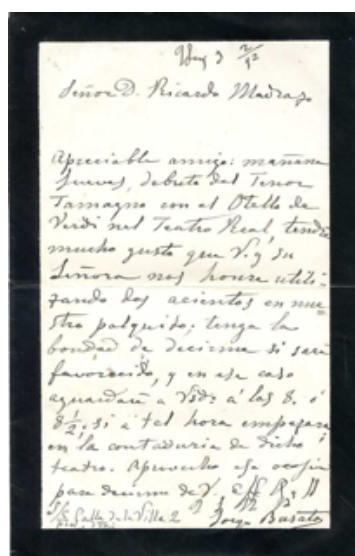
<sup>158</sup> Sobre su representación en el Teatro de la Zarzuela el 28/X/1858, véase el apartado “Noticias teatrales 1858”. (Francisco Asenjo Barbieri, E. Casares Rodicio 1994b, 79)

## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO



Fig. 256. Mariano Fortuny y Marsal. *La Llotja*, 1858, lápiz sobre papel, 47 x 61 cm. Reus, Museu Salvador Vilaseca, no. de registro 7329.

La red de amistades de la familia Madrazo fue relevante para gestionar su asistencia a la ópera. Por ejemplo, Ricardo de Madrazo fue invitado al “palquito” del pintor y escenógrafo Jorge Busato<sup>159</sup> en la primera interpretación en el Teatro Real de Francesco Tamagno en la representación del *Otello* de Verdi<sup>160</sup>.



Señor D. Ricardo Madrazo

Apreciable amigo: mañana jueves, debut del tenor Tamagno con el *Otello* de Verdi en el Teatro Real, tendré mucho gusto que V. y su Señora nos honre utilizando dos asientos en nuestro palquito; tenga la bondad de decirme si será favorecido, y en ese caso aguardaré a Vsd. á las 8. ó 8 1/2; si á tal hora empezara en la contaduría de dicho teatro. Aprovecho la ocasión para decirme de V. Afm. A. y S.S. Q.S.M.B.

S/c Calle de la Villa 2

Jorge Busato [firma]

Fig. 257. Jorge Busato. *Carta a Ricardo de Madrazo por la que le invita a ir al teatro para ver Otello de Verdi*, Fondo AP, fechada 3/II/1892, AP10, no. de exp. 48.

<sup>159</sup> Jorge [Giorgio] Busato trabajó en el Teatro Real desde 1857 hasta 1899. Estuvo a cargo de los decorados del teatro, como colaborador de Augusto Ferri. (Paz Canalejo 2006, 185)

<sup>160</sup> Sobre la recepción de la interpretación de Francesco Tamagno y de la representación de *Otello* en el Teatro Real, véase la investigación de Victor Sánchez sobre la figura de Verdi y España. (Sánchez Sánchez 2014, 260 – 262)



## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

El debut de Tamagno se produjo el día 18 de noviembre de 1892, esto es, el jueves indicado en la invitación, junto a Eva Tetrazzini y bajo la dirección de Cleofonte Campanini (Turina Gómez 1997, 409). He transcrito la carta manteniendo los escasos errores idiomáticos propios de la lengua italiana del autor.

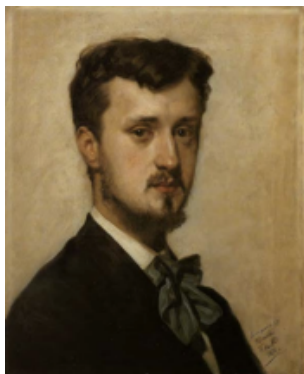


Fig. 258. Federico de Madrazo y Kuntz. *Ricardo de Madrazo y Garreta*, 1876, óleo sobre lienzo, 0,45 x 0,35 cm. Madrid, col. part.

Fig. 259. Ricardo de Madrazo y Garreta. *Ángeles López de la Calle*, 1887, óleo sobre lienzo, 0,82 x 0,61 cm. Madrid, MMM, no. cat. 106.

Los miembros de la familia Madrazo aquí mencionados expresaron sus opiniones sobre obras, representaciones, intérpretes y actos culturales diversos. En un contexto de confianza, expusieron sus reparos, evidentes en cuanto al funcionamiento del Liceo Artístico y Literario, así como su falta de aprecio a figuras como Francesco Piermarini. Observamos también cómo la posición ya conocida de la saga de artistas en el entramado social y cultural coetáneo se extiende también al ámbito de participación como público en los teatros. Gestionaron su acceso a palcos a través de figuras destacadas como Santiago de Masarnau, o fueron invitados por compositores como Valentín Zubiaurre. Así, un evidente acomodo económico y una posición social destacable tienen su expresión en la facilidad para asistir a producciones musicales.

### 1.2. “Es necesario haber estado en Bayreuth”: la pasión wagneriana

Cecilia de Madrazo y sus hijos Mariano y María Luisa Fortuny y Madrazo fueron melómanos particularmente interesados por la producción wagneriana. Su amistad con el pintor Rogelio de Egusquiza fue el vertebrador de este interés, tal y como recordaba



## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO

Mariano Fortuny y Madrazo. Se documenta a su vez la asistencia al festival de Bayreuth, y la coincidencia con distintos miembros del entorno de la saga Madrazo.

El pintor Rogelio de Egusquiza, cuya producción estuvo marcada profundamente por la admiración a la obra de Richard Wagner, destaca como referente en la difusión de la obra y el ideario estético wagneriano en la familia Madrazo. Pianista aficionado (véase cap. IV, apart. 4), fue miembro habitual del círculo familiar, lo que favoreció la transmisión de este interés a Mariano y a María Luisa Fortuny y Madrazo<sup>161</sup>. Su abuelo Federico de Madrazo comentó la asistencia prevista del pequeño grupo a la representación de la Tetralogía en Bayreuth en 1891, del modo siguiente: “He recibido telegrama de Cecilia, de Múnich, pronto estarán en Baireuth [sic] en donde con Egusquiza y con [Juan de] Barroeta se van a acabar de Wagnerizar”<sup>162</sup>. La figura de Egusquiza, por su parte, fue decisiva en la transmisión del simbolismo wagneriano en pintores afincados en Madrid en los años 80. Fue sin duda la influencia más relevante como referente y promotor del ideario estético wagneriano, citado como tal, entre otros, por el pintor Aureliano de Beruete y Moret (véase Ortiz – de – Urbina 2003, 251 – 257 y 518 – 519). Rogelio de Egusquiza fue creador del célebre grabado *Retrato de Richard Wagner* basado en la fotografía de Franz von Hanfstaengl de 1871 (Jiménez Fernández 2007, 10 – 15).

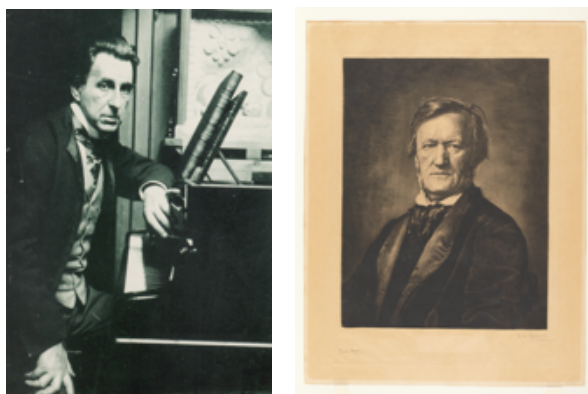


Fig. 260. Sin autoría conocida. *Rogelio de Egusquiza*, fotografía, s.f.

Fig. 261. Rogelio de Egusquiza Barrena. *Richard Wagner*, 1881, aguafuerte, aguatinta sobre papel, 550 x 385 cm. Madrid, MNP, no. cat. G001749.

<sup>161</sup> Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871 – Venecia, 1949). Pintor, grabador, diseñador y escenógrafo. Vivió en Roma durante su infancia, en París desde 1874 a 1888, y en Venecia, ciudad en la que instaló su taller en 1891. Desarrolló una carrera internacional en la que la influencia de la obra wagneriana fue una constante. (Balbás Ibáñez 2006, III, 1083 – 1084)

<sup>162</sup> Juan de Barroeta (1835 – 1906) fue discípulo de Federico de Madrazo y compañero de Mariano Fortuny y Marsal, Vicente Palmaroli González y Eduardo Rosales Gallinas. Pintor e ilustrador, como escenógrafo se encargó en 1885 de los decorados en la representación de la ópera *Fausto*. (Fernández Martínez 2006, II, 451)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Por su parte, Mariano Fortuny y Madrazo recordaba esa influencia del siguiente modo:

Nuestro amigo Egusquiza como pintor y como músico quiso ir a Bayreuth y volvió completamente transformado y fascinado. Sólo oía y veía armonías simples, líneas severas, entonaciones grises y austeras. Aquel invierno no hacía nada más que repetirme los mitos y héroes de la tetralogía. Yo, adolescente ya, me quedaba ensimismado en aquellas fantasías. (Fortuny y Madrazo, *Descriptions et illustrations*, citado por Nicolás Martínez 2002, 54)

Con posterioridad, Cecilia de Madrazo consideraría la producción de Mariano Fortuny y Madrazo accesible solamente para quienes fueran conocedores de la obra de Wagner. Compartió esa opinión con su hermano Ricardo: “naturalmente, es necesario haber estado en Bayreuth y muy enterado de todo para apreciarlas” (Carta a Ricardo de Madrazo, Venecia, 18/III/1892, *Epistolario del Archivo Madrazo* 2017, I, CE119, 135).



Fig. 262. Mariano Fortuny y Madrazo. *Autoretrato*, 1947, óleo sobre lienzo, 44, 2 x 34 cm. Madrid, MNP, no. cat. P07438.

María Luisa Fortuny de Madrazo (1868 — 1936) también fue admiradora de la obra de Wagner. Asimismo, tocaba el piano y cantaba, tal y como era costumbre en su entorno (Gutiérrez Márquez 2017, 108). Permanecería en Venecia en el hogar familiar, el *palazzo* Martinengo en el que Cecilia de Madrazo organizaba veladas y reuniones (véase cap. I, apart. 3).



Fig. 263. Luis de Madrazo y Kuntz. María Luisa de Fortuny de Madrazo en *María Luisa Fortuny de Madrazo y María Teresa de Madrazo* (detalle), 1883 – 1884, óleo sobre lienzo, 98 x 79 cm. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 61.

Fig. 264. Sin autoría conocida. *Mariano Fortuny de Madrazo*, ca. 1886, fotografía, archivo particular.

Fig. 265. Rogelio de Egusquiza y Barrena. *Concierto en familia*, ca. 1875 – 1878, óleo sobre lienzo, 60 x 85 cm. Madrid, col. part.

Egusquiza pudo representar una escena musical en el ámbito doméstico de la familia Fortuny y Madrazo. Así, un niño es el intérprete en la obra *Concierto en familia* (ca. 1875 – 1878) ante un piano de cola. En un espacio abigarrado en cuanto a decoración, al estilo de la época, se encuentran elementos que indican las posibilidades económicas y el gusto por los objetos a la moda.

El niño es retratado de espaldas casi por completo, atento a la partitura. Se trata de un libro vertical abierto, encuadernado y algo arrugado. El piano de cola aparece cubierto, por lo que observamos el teclado, las patas cónicas y la lira de los pedales. El intérprete no alcanza el suelo, sentado en un taburete a cierta altura. Se ha identificado como el propio Mariano Fortuny y Madrazo interpretando ante su madre Cecilia de Madrazo y ante una figura femenina sin identificar (Jiménez Fernández 2013, 280). Por su parte, González López y Martí Aixela (1996, 35) señalan la posibilidad de que se trate de Fortuny y Madrazo en relación con su fisionomía. Este último contaría cuatro años en 1875, por lo que la obra podría fecharse a partir de 1877.

En Bayreuth estuvieron Cecilia de Madrazo y sus hijos en cuatro ocasiones a partir de 1891, año en el que asistieron por primera vez, junto a Rogelio de Egusquiza. Este último aparece en los registros en tres ocasiones entre 1882 y 1912 (1882, 1891 y 1912).

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

En la relación de españoles asistentes al festival se encuentran los nombres de algunos miembros del entorno de los Madrazo<sup>163</sup>.

Nombre de los asistentes	Fechas de asistencia al festival	Procedencia	Información (oficio y/o situación)	Acompañantes	Alojamiento
Rogelio de Egusquiza Barrena	29/07/1882	París	pintor		H. Anker
	10/08/1891	París	pintor	Sra.	Kallenberg
	12/08/1912	París	Pintor		Reiz
Cecilia de Madrazo	10/08/1891	Venecia		Dos niños	K. Giessel
	20/07/1896	Venecia	Rentista	Hijo e hija	K. Giessel
	20/07/1897	Venecia	Rentista	Hijos	K. Giessel
	25/07/1899	Venecia	Rentista	Hijo e hija	K. Giessel
Mariano Fortuny y Madrazo	22/07/1902	Venecia			H. Anker
Juan de Barroeta	10/08/1891	Bilbao	Pintor		Röder
	13/08/1891	Bilbao			Schneider
Conde de Morphy	31/07/1882	Madrid			H. Sonne
	30/08/1882	Madrid		Sra. y criado	H. Sonne

Tabla 3. Listado de asistentes al festival de Bayreuth. Rogelio de Egusquiza, Cecilia de Madrazo y sus hijos, Juan de Barroeta y Guillermo Morphy. (Suárez García 2013 – 2014, 313 – 327)

Cecilia de Madrazo y sus hijos asistieron al festival en 1891, 1896, 1897 y 1899. En la sesión del 10 de agosto de 1891 coincidieron con Egusquiza y “Sra.”, así como el pintor Juan de Barroeta, amigo de la familia. Mariano Fortuny y Madrazo regresaría en 1902. Por su parte, el conde de Morphy [Guillermo y Ferriz de Guzmán ], amigo de la familia Madrazo (véase cap. VI, apart. 4), asistió en 1882, al igual que Egusquiza.

En las referencias de los registros se observa que acudían desde lugares diversos, como miembros de una sociedad cosmopolita. Los asistentes masculinos aquí incluidos constan con su nombre, al igual que Cecilia de Madrazo, quien aparece descrita en el apartado de oficio como “rentista”, mientras sus respectivos familiares, y en el caso de Morphy su “Sra. y criado”, constan como acompañantes.

Como vemos, la asistencia al festival se repitió en distintas temporadas. La profecía de Federico de Madrazo según la cual se iban “a acabar de wagnerizar” pareció cumplirse.

<sup>163</sup> Las referencias a las distintas asistencias al festival de Bayreuth de Cecilia de Madrazo, sus hijos Mariano y María Luisa Fortuny y Madrazo, Rogelio de Egusquiza, Juan de Barroeta y el conde de Morphy proceden del vaciado llevado a cabo sobre los listados de españoles registrados en el festival desde 1876 hasta 1914 analizados por José Ignacio Suárez. (Suárez García 2013-2014, 313 – 327)

### 2. **Imágenes del público en el teatro**

La disposición de las figuras en los palcos, la indumentaria exhibida, el empleo de accesorios asignados a la asistencia a un espectáculo musical, la iluminación de la sala y los adornos arquitectónicos fueron elementos incluidos de manera habitual en las producciones pictóricas y gráficas sobre el público en los teatros. Correspondían a las costumbres establecidas como convenientes, identificadas como prueba de un buen gusto a imitar. En estas obras, la figura de la mujer en palcos y antepalcos aparece ajustada a un modelo iconográfico en el que la exhibición de la pertenencia a una élite fue un referente primordial. Asimismo, la consideración a su participación como público y la valoración del privilegio que ese lugar poseía se encuentra expuesto en crónicas, en ocasiones muy críticas con quienes formaron parte de estos espacios teatrales. Este público, por otra parte, podía exigir su protagonismo en la producción artística tanto como las salas de los teatros, como muestra de su consideración de su propia importancia, tal y como se observa en la documentación referida a las quejas por oscurecer las salas durante las representaciones. La actuación no se llevaba a cabo solamente sobre los escenarios sino también en los espacios comunes en los teatros.

#### 2.1. ***En el palco: imagen del público femenino***

Analizo a continuación doce imágenes de la mujer representada en su papel de público en el teatro. En esas obras se encuentra una disposición común que asigna a la figura femenina un lugar destacado. La exhibición de la indumentaria, la habitual ubicación de la mujer en el espacio principal de un palco o la atención prestada a lo que rodea a su figura son rasgos que otorgan protagonismo a quien es observada llevando a cabo una práctica de exhibición del papel otorgado como público.

Las mujeres difícilmente podían ignorar el proyecto de un matrimonio. Su educación se encontraba fuertemente dirigida hacia un conocimiento útil en el hogar, junto con la denominada cultura del “adorno”, en la que destacaba la música. Exhibirse de modo correcto en el teatro, los salones musicales y las veladas domésticas podía convertirse en un modo de obtener una valoración positiva por los miembros de su entorno. Por ello, convenía ser cuidadosa y aprender las reglas de un comportamiento adecuado. Entre las más extendidas referencias sobre textos de protocolo, buenas formas y cortesía se encuentran las obras basadas en modelos victorianos por María Pilar de

Sinués. Fue una influyente figura en el establecimiento de aquellos valores que dominarían la imagen de la mujer burguesa española (Molina Puertos 2009). Virtuosa, hacendosa, discreta, siempre pensando en agradar y en ser modesta. Su espacio natural era el hogar, pero también debía tener un comportamiento irreprochable en sociedad (Sinués 1881, 294). Se recomienda asistir siempre acompañada al teatro y salas de conciertos, lugares en los que corresponde a la cortesía masculina la distribución de asientos, pues debe ceder su puesto. También se establece la jerarquía en las visitas a los palcos, en función de la mayor edad o reconocimiento (Pasalodos Salgado 2000, 95).

En la obra de Dionisio Fierros Álvarez<sup>164</sup> *Un palco en la ópera* (1862) se encuentra esta convencional disposición de los asistentes en un espacio teatral.



Fig. 266. Dionisio Fierros Álvarez. *Un palco en la ópera*, 1862, óleo sobre lienzo, 1862, 165 x 204 cm. Madrid, MNP, P4323.

Las mujeres se sientan en la primera fila del palco, acompañadas por dos hombres. Uno de ellos aparece de pie junto a las jóvenes, mientras se vislumbra otra figura masculina de más edad y con una actitud seria al fondo del palco. Mientras sonríen, y probablemente conversan, una de las mujeres se dedica a observar empleando unos anteojos, bien la obra o cualquier otra situación de interés. El cuidado vestuario, las joyas,

---

<sup>164</sup> Dionisio Fierros Álvarez (La Ballota, Cudillero, Asturias, 1827 – Madrid, 1894). Su formación se asentaba en las enseñanzas de José y de Federico de Madrazo. Como numerosos artistas, su aprendizaje en la RABASF dio paso a un viaje a París, en su caso bajo la protección del marqués de San Adrián. Su producción abarca los temas costumbristas gallegos (instalado el artista en Santiago de Compostela entre 1855 y 1858), así como la temática paisajista y los retratos. (Burguera Arienza 2006, III, 1066)

## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO

los ramos de flores, la etiqueta establecida y el entorno refinado son en su conjunto un ejemplo de la actividad social como público.

Si en la obra de Fierros Álvarez los protagonistas son un pequeño grupo de asistentes a un palco, en la obra de Fernando Cabrera Cantó<sup>165</sup> *Teatro Principal de Alcoy* (1885) destaca una pareja. Ambos de pie, solo presta atención a su entorno la mujer, quien está utilizando unos impertinentes, mientras el hombre lee lo que podría ser un periódico. El resto del público también parece atento, por lo que podemos suponer que la acción escénica se desarrolla, aunque podría tratarse de mera curiosidad hacia lo que les rodea. Las imágenes de los asistentes muestran de esta manera un estilo de vida en el que se incluye la asistencia a conciertos y óperas con una apariencia a la moda, como un reflejo de su acomodada situación acorde con su práctica cultural.

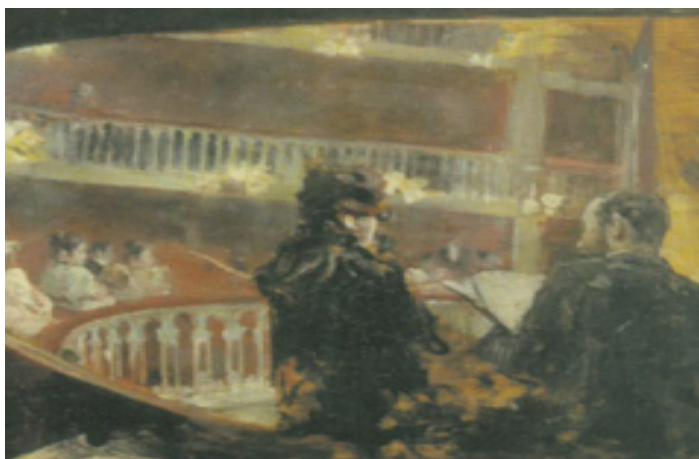


Fig. 267. Fernando Cabrera Cantó. *Teatro Principal de Alcoy*, 1885, óleo sobre tabla, 20 x 29, 5 cm. Alcoy, col. part.

Esta exhibición del público asistente al teatro también se difundió en formato fotográfico. Un ejemplo es la imagen tomada por Antonio García bajo el título *Esposa e hijas del conde de Berdebel* (ca. 1895). En ella, las cuatro mujeres aparecen retratadas en actitud de observación. En la recreación del palco de un teatro, y pertrechadas con los accesorios adecuados, entre los que destacan los impertinentes que la condesa utiliza, la posición y miradas de quienes posan permiten presuponer su interés por alguna actividad artística. El espacio escogido y las actitudes señaladas muestran de este modo la

---

<sup>165</sup> Fernando Cabrera Cantó (Alcoy, 1866 – Alicante, 1937). Pintor, dibujante y acuarelista, fue discípulo de Lorenzo Casanova en la Escuela Superior de San Carlos de Valencia, así como de Casto Plasencia en Madrid. Realizó su viaje a Italia como pensionado en 1891. (Balbás Ibáñez 2006, II, 587)



posibilidad de adquirir entradas, o incluso reservar un palco. La cortina favorece la definición del espacio como un fondo escenográfico adecuado y enmarca las figuras y a los elementos escogidos, incluidas las prendas de exterior como capas y abrigos.



Fig. 268. Antonio García. *Esposa e hijas del conde de Berdebel en el teatro*, ca. 1895, fotografía, 159 x 210 mm., 442 x 544 mm., Valencia, plaza de San Francisco.

Los palcos con presencia femenina son el escenario de las siguientes obras de Juan Luna<sup>166</sup>. Vemos tres lienzos de similar temática e idéntico título. La elegancia recargada y la disposición de las figuras cumple con la distribución y actitud habituales. Las mujeres aparecen expuestas en primer plano mientras las figuras masculinas están insinuadas al fondo de la imagen. También presentan los mismos elementos que en otras obras, como los ramilletes de flores, junto a la esperada exhibición de accesorios, abanicos o guantes, formando parte de un modelo iconográfico europeo.

---

<sup>166</sup> Juan Luna y Novicio (Badoc, Islas Filipinas, 1857 – Hong-Kong, 1899). Pintor y acuarelista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, así como en Roma, apoyado por su maestro Alejo Vera, director de la Academia de España (Balbás Ibáñez 2006, IV, 1433). Luna y Novicio aparecía mencionado en el epistolario de Federico de Madrazo a su padre (II, 882 – 883 y 893), si bien sin aprecio por la producción del citado artista.



## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO



Fig. 269. Juan Luna y Novicio. *En el palco* (detalle), 1880, col. Paulino Que.

Fig. 270. Juan Luna y Novicio. *En el palco*, 1884, óleo sobre lienzo, 100 x 52 cm. s.l., col. part.



Fig. 271. Juan Luna y Novicio. *En el palco*, 1884, col. Paulino Que.

La asistencia a los palcos procura una proyección social asentada en la visibilidad, entendida no solamente como la obvia conveniencia del espectador ante el disfrute compartido de la representación escénica, sino como la exhibición del espectador en sí mismo como consumidor de cultura. Creados para envolver y favorecer a quienes los ocupaban, el cuidado alcanza la decoración y colorido de los palcos (J. A. Sánchez García 2008, 343).

La auto – legitimación social tuvo una perspectiva particular al referirse a las mujeres, descritas en prensa con constantes alusiones a su belleza, incluso siendo meras asistentes a los espectáculos. Términos como “las distinguidas señoritas”, “las inteligentes de esta capital” o “nuestras elegantes” son ejemplos de expresiones habituales para describir al público femenino (Gimeno Arlanzón 2005, 314).

Las asistentes al teatro fueron objeto de impresiones nada benévolas por parte de quienes las observaban, tal y como señaló Emilia Pardo Bazán. En su texto alude a las

diferencias de clase en relación con la valoración de la presencia de las mujeres en los espacios teatrales, del modo siguiente:

El pueblo de Madrid, que ve pasar en rápidas y muelles carrozas, lujosa y caprichosamente ataviadas, a unas cuantas docenas de mujeres, siempre las mismas; la clase media o el forastero provinciano que desde el paraíso del teatro Real distingue a esas propias mujeres recostadas en sus palcos, resplandecientes de pedrería y con los hombros y los brazos desnudos [...] al sentir diariamente el aguijón de la envidia y el escocimiento del amor propio, se inclina á creer y repetir que las señoras del gran mundo son todas una especie de Cleopatras o Julias [...]. (Pardo Bazán “La aristocracia”, *La España Moderna*, 1890, II, 6 – 7)

La atribución de los denominados por la escritora “vicios y virtudes de la clase” se basa en la visión de una parte del público, el que no se encuentra en los palcos, y por tanto se convierte en espectador de un espacio ajeno a él. Su interés se centra en una parte del teatro no accesible, esto es, en un espacio de exhibición social de privilegio. De este modo, Pardo Bazán continúa:

He observado — y no me parece muy trillada esta observación — , que el auditorio, coro ó *galerie* que siempre tienen las clases elevadas, la muchedumbre que observa y glosa sus menores actos, no mira en esas clases más que á un sexo; el femenino. En la mujer personifica los vicios y virtudes de la clase [...] el caso es que los tiros de la maledicencia y las acusaciones dirigidas contra la *high life* [en inglés el original] toman siempre como pretexto la conducta de la mujer. (*Ibíd.*, 7)

En las siguientes cinco obras encontramos un modelo iconográfico particular asignado a la presencia femenina en un teatro. La mujer es la única protagonista, si bien se encuentra rodeada de público. En estas obras finiseculares y de principio de siglo se exhibe una visión más cotidiana, con una evidente influencia de las imágenes fotográficas en su disposición y gestualidad. Remite a las tendencias postimpresionistas. Se trata por tanto de un cambio de estilo en el que se denota una apariencia de independencia de la figura femenina más acentuada.

Un ejemplo de la iconografía empleada en prensa se encuentra en la revista ilustrada *Álbum Salón*<sup>167</sup> en la que se incluyen dos imágenes de título homónimo, *En el palco* (*Salón Robira*) (1900), sobre una mujer en el teatro. La dama parece observar lo que le rodea, bien sea la práctica artística o aquello que sucede entre el público. En una

---

<sup>167</sup> *Álbum salón: revista ibero-americana de literatura y arte: primera ilustración española en colores*. Publicación barcelonesa fundada por Miguel Seguí, activa desde 1897 a 1907. Destaca la calidad de sus láminas litografiadas. Entre sus colaboradores se encuentran artistas como Ricardo de Madrazo, Joaquín Agrasot, Cecilio Pla, Mariano Benlliure, Santiago Rusiñol y Joaquín Sorolla. (Voz “Álbum Salón” BNE s.f.)

## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO

imagen sostiene los impertinentes que utiliza en la segunda obra. Los elementos que la rodean forman parte de una escenografía convencional. Así, vemos la iluminación y los adornos de la sala. La abundancia de figuras, por su parte, indica la relación entre el público, en apariencia femenino, pues aquellas que se distinguen lo son. Estas mujeres aparecen charlando entre sí o atentas a la sala, aunque algunos rostros se encuentran simplemente insinuados. El autor es Manuel Cusí y Ferret<sup>168</sup>, quien realizó otras obras semejantes, como *Palco en el Liceu* (s.f.). A una similar disposición se suma un vestuario casi idéntico, una postura de la figura principal muy familiar y un mismo sentido iconográfico.



Fig. 272. Manuel Cusí y Ferret. “En el palco (Salón Robira)”, *Álbum Salón*, 1/I/1900, 101.

Fig. 273. Manuel Cusí y Ferret. “En el palco (Salón Robira)”, *Álbum Salón*, 1/I/1900, 209.

Fig. 274. Manuel Cusí y Ferret. *Palco en el Liceu*, s.f., óleo sobre lienzo, 54,5 x 41 cm., col. part.

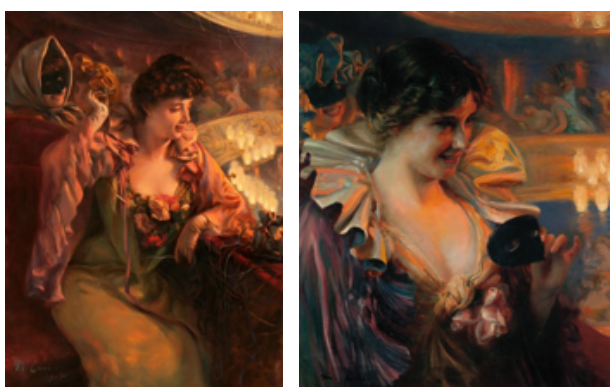


Fig. 275. Manuel Cusí y Ferret. *En el Liceo*, 1905, óleo sobre lienzo, 82.3 x 60 cm., col. part.

Fig. 276. Jordi Nieva (fotografía). Manuel Cusí y Ferret. *Palco en el Liceo*, 1914, col. part.

<sup>168</sup> Manuel Cusí y Ferret (Vilanova i la Geltrú, 1857 – Barcelona, 1919). Realizó estudios en París con Léon Bonnat. Su catálogo incluye producción retratística, así como obras de género intimista. (Coll i Mirabent 1993)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

La imagen de mujeres asistentes al teatro, su actitud y representación se mantienen en la producción de Cusi y Ferret. Encontramos de nuevo una figura femenina destacada entre el público en dos obras realizadas a principios del siglo XX. Son *En el Liceu* (1905) y *Palco en el Liceo* (1914). De similar composición, ambas figuras muestran máscaras y una indumentaria de fiesta.

La mujer que asistía a los teatros representaba tanto su propia posición como, a menudo, el estatus alcanzado por su familia. Las reglas en el vestir establecían atuendos diversos según la hora del día, la función asignada y el carácter del momento escogido. A la dificultad que suponía vestirse sin ayuda se añadía el tiempo, laboriosidad y coste que exigía el arreglo personal. También se distingue el tipo de vestimenta correcta para el teatro, el concierto o el baile<sup>169</sup>. Las diferencias de vestuario ejemplifican también la importancia asignada a los distintos espectáculos. Importa si se trata de un estreno y, de modo particular, si se ocupa o no un palco. Aparentemente superficial, el vestir tiene asignado un poder de representación relacionado con los valores de la clase social correspondiente. Las normas relativas al vestir fueron criticadas por Eduard Hanslick por la concepción de la moda como una exigencia ajena al interés en la música escuchada en las salas:

Hay una extraña restricción de la libertad personal en el teatro y la práctica concertística: la explícita regulación del vestido de noche. Para la ópera italiana puede que sea tolerable esta cita a la moda de los ricos y elegantes, esta regla infantil de “indispensable vestido de noche”. ¿Quién le da a cualquiera el derecho a exigir sin dudar el smoking y la corbata blanca a un amante de la música que quiere asistir a un concierto de la Filarmónica costeándoselo?<sup>170</sup>.

Resulta significativa la diferenciación entre una cierta aceptación de la exigencia de un código de vestimenta para la ópera italiana frente a la crítica de dicha costumbre para el público asistente a conciertos de música instrumental, pues denota una mayor exhibición del público en función del género musical escogido. Al mismo tiempo, en ambos casos, la importancia de la indumentaria se convierte en una obligación. Si bien no parece tener justificación dentro de su participación como oyentes, no por ello es una

---

<sup>169</sup> Sobre el coste de determinadas prendas y su relación con los salarios, véase la tesis doctoral de María Cruz del Amo. (Amo del Amo 2008, 364 – 366)

<sup>170</sup> “There is a strange restriction of personal freedom in the theatre and concert life here: the explicit regulation of evening dress. For the Italian opera, this fashion rendezvous of the wealthy and elegant, the childish rule, ‘evening dress indispensable’, may still be tolerable. Yet who gives anybody the right to dictate – and without any exception, mind you – a tuxedo and white cravat to a music lover who wants to attend a Philharmonic concert at his own cost?”. (Eduard Hanslick. “Musikalisches Skizzenbuch: Der “Moderner Oper” IV. Theil: Neue Kritiken und Schilderungen. Berlín, 1888, 260, citado por Oliver Müller 2014)

## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO

norma ignorada.

La moda, por su parte, establecía sus iconos. Figuras como Eugenia de Montijo se convirtieron en referentes de estilo, al igual que las mujeres que triunfaron en la escena, bailarinas, cantantes, actrices, pero también aquellas figuras que brillaron en los teatros como parte del público. Esta práctica fue valorada a menudo no por su interés musical sino por su significación en la consideración social de quienes participaron en ella. Las crónicas operísticas, especialmente si están escritas con escaso conocimiento musical, incluyen referencias al número de beldades presentes en la sala y al vestuario exhibido. El aprecio por el aspecto y la indumentaria establecida como conveniente para quienes asistían al teatro no impedía que se produjeran referencias críticas al gasto que seguir dicha moda suponía, en ocasiones expuesto frente a la importancia de la modestia y el ahorro como virtudes femeninas (véanse Ledesma Gil 2007, 25 – 26 ; Ridaura Cumplido 2002; Pasalodos Salgado 2000, 103 – 105 109, 230 y 276 – 277; y Rodríguez Collado 2010, 10).

Los complementos característicos en ciertos espacios poseían su propio código. Entre ellos se encuentra el abanico. Considerado imprescindible, exigía estar acorde con el vestuario, y como este, por su parte, variaba a lo largo del día, el catálogo de abanicos que debía poseer una mujer era muy amplio. Eran distintos, por ejemplo, si se acudía al teatro o al baile. En los abanicos pueden incluirse escenas musicales, como el concierto y baile campestre que decoran los dos siguientes, uno de ellos realizado por Mariano Fortuny y Marsal.



Fig. 277. Auguste Laurrence. *Abanico*, ca. 1880 – 1890, seda y hueso. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas [MNAD], no. inv. CE17709.

Siendo un objeto popular, y convertido a su vez en un producto lujoso, la industria del abanico creció para satisfacer los gustos de una clase social que deseaba exhibir su

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

poderío económico. También los artistas crearon sus versiones sobre estos objetos. Mariano Fortuny y Marsal realizó diseños como el titulado *Abanico con escena galante* (1870), en el que se aúna el gusto por un objeto lujoso en cuanto a su valor artístico y el empleo de referencias musicales con el objetivo de exhibir una refinada alusión amorosa.



Fig. 278. Mariano Fortuny y Marsal. *Abanico con escena galante*, 1870. París, gouache sobre pergamino y varillas de nácar, 27 x 51 cm. Barcelona, MNAC, no. cat. 005667 — 000.

Fig. 279. Jean Laurent y Minier (fotografía). Mariano Fortuny y Marsal. *El tocador de guitarra o Música en el jardín*, ca. 1879, albúmina sobre papel fotográfico, 236 x 339 mm. Madrid, MNP, col. J. de Fontagud Gargollo, no. cat. HF00099.

Habitual era también el uso de guantes, imprescindibles en salones y teatros. Recordemos que los accesorios podían ser adquiridos en algunos teatros. Por ejemplo, el Teatro Real de Madrid disponía de “un tocador de señoras servido por dos modistas, una confitería, una tienda de flores, de gemelos o anteojos, de guantes, un café, un restaurante, ocho salas de descanso, un gabinete de lectura [...]” (Turina Gómez 1997, 77 y 81). Por su parte, un complemento habitual, el sombrero, era una molestia para los demás espectadores en los teatros y las salas de conciertos. Así, se recomendaba retirar esa prenda antes de ocupar su asiento. Recordemos que se solía ceder el asiento delantero a las mujeres, tal y como vemos también en las imágenes aquí incluidas, con lo cual la incomodidad en la visión producida por un sombrero o un tocado era inevitable. Provocó quejas al respecto, como la siguiente:

¿No es posible suprimir en el teatro esos inmensos sombreros cubiertos de plumas, cargados de adornos, que causan la desesperación de las personas sentadas detrás? Y como, generalmente, los caballeros son quienes ocupan el fondo del palco, sus reclamaciones nos parecen legítimas. (*El Eco de la Moda*, 1898, no. 33, 258, citado por Pasalodos Salgado 2000, 251)





Fig. 280. Ramón Cilla. “Los sombreros de las señoras en el teatro”, *La Semana Cómica*, 29/XI/1889, año 3, no. 130, 5.

En la prensa se incluyeron comentarios sobre la incomodidad que esa situación generaba, en artículos e ilustraciones humorísticas. Así, en la imagen “Los sombreros de las señoras en el teatro” de la publicación *La Semana Cómica*<sup>171</sup> se representa con cierto humor la solución a la falta de visibilidad que el mencionado accesorio provoca. En el texto que acompaña a la imagen se afirma presentar el “único recurso que quedará dentro de poco á los espectadores que deseen ver la función” (*La Semana Cómica*, 29/XI/1889, 5).

De este modo, fluctuando entre la apreciación de una imagen a emular y su crítica, encontramos ejemplos de la recreación, descripción y valoración de la presencia del público en los teatros. Observamos el modo en el que se registra la asistencia de figuras de las que se destaca su imagen. Su participación en los espacios teatrales y musicales, expuesta de una forma elaborada, es escogida para exhibir su valor estético, así como el estatus asignado a quienes, como público, se convierten en protagonistas.

<sup>171</sup> *La Semana Cómica* fue publicada como semanario en Barcelona desde 1887 (la colección de la BNE en su hemeroteca digital abarca desde 1888 hasta 1894). Incluía caricaturas, historietas cómicas y gráficas, así como textos de carácter humorístico. Pedro Antonio de Alarcón, Vital Aza, Manuel Bretón de los Herreros, Leopoldo Alas *Clarín* y Luis Mariano de Larra fueron algunos de sus numerosos colaboradores. (Voz “La Semana Cómica” BNE s.f.)

### 2.2. “Hay un palco en el Liceo”: imagen elitista del público finisecular

En los teatros y las salas de conciertos se desarrolló una intensa actividad. En estos espacios se encontraban palcos y antepalcos que permitían un cierto control de acceso a los mismos. Esto es, si bien al teatro se asistía, a un antepalco se accedía invitado. Por ello, el criterio de selección no es ajeno al propio de un salón doméstico, pues en ambos se escogía a los asistentes.

La brillantez y distinción de la alta burguesía catalana finisecular fueron reproducidas por el artista burgués y bohemio Ramón Casas, quien proyectó una imagen de refinamiento y diversión que convirtió en protagonista a una burguesía de negocios con marcado carácter europeísta. Casas representó la participación del público en las salas de descanso y los palcos y antepalcos en los que se desarrollaba la vida social de quienes accedían al teatro. En su producción para el Cercle del Liceu, la sucesión de figuras exquisitas, el colorido vestuario y la apariencia de lujo se combinan para recrear los momentos de relajada diversión de quienes asisten en los intermedios de la representación operística a las reuniones de la élite del momento. El contacto del artista con las vanguardias presentes en París otorga a su obra un sentido novedoso en una producción en la que es representada como protagonista absoluta una clase social que parece haber asimilado su propia valía. La evocación de su papel como público se convierte así en epítome de la recreación de quienes asisten a representaciones, a lo que se añade el privilegio disfrutado por quienes acceden a espacios reservados como son los antepalcos y lugares de acceso a los miembros del Cercle del Liceu. El análisis de su producción permite conocer la valoración asignada a un público que promovió la difusión de su propia imagen de elitista participación en el teatro.

Asimismo, la negativa de ciertos miembros de esta sociedad a ver oscurecida la sala teatral en la que se encuentran, documentada a través de las quejas presentadas para evitar tal fin, nos permite observar la consideración que otorgan a su propia importancia como público.





Fig. 281. Sin autoría conocida. *Panorámica de la Rotonda*, s.f., fotografía.

En la obra *Salón de descanso* (ca. 1900 – 1902) se exhiben dos figuras preferentes, rodeadas de un abundante público. Entre ellos se incluye la imagen de un hombre que parece divertir a la concurrencia con su música durante el descanso.



Fig. 282. Ramón Casas y Carbó. *Salón de descanso*, ca. 1900 – 1902, óleo sobre tela, 145 x 129 cm. Barcelona. col. Cercle del Liceu, no. inv. 272.

Si bien la escena es populosa, la protagonizan dos mujeres sentadas frente al espectador. Así, son de nuevo las figuras femeninas quienes evocan el lujo al que tienen acceso. Tras ellas, el público aparece animado y en movimiento. A la derecha del lienzo, un hombre está tocando el piano mientras mira una partitura. A su alrededor hay figuras

masculinas escuchando, o quizá cantando, cuyos rostros aparecen poco definidos, cercanos a la distorsión. Una llamativa lámpara de techo y apliques en las paredes son parte de la decoración de una amplia sala pensada para el regocijo del público, y que forma parte de la valoración positiva de un teatro o una sala de conciertos. La imagen muestra elementos elegantes como la indumentaria o el ornato de la sala, en un ambiente festivo. Nada tiene que ver con la silenciosa concentración de escucha esperada en el auditorio del que procederían.

En *La Veu de Catalunya* (3/III/1900) se describe el ambiente desenfadado que se podía encontrar en esos espacios, aquí referido a la exposición de la obra de Ramón Casas *Antepalco del proscenio del Liceu* (1900): “Hay un palco en el Liceo, el bajo del proscenio a la derecha donde siempre reina amable animación, porque es de los más favorecidos con la presencia de los hombres de nuestra sociedad”. Identificadas las figuras como miembros de la clase alta, se enumera la combinación de los asistentes habituales: “Los concurrentes a diario, entre los que se cuentan con distinguida representación la antigua nobleza catalana, la alta industria barcelonesa y el mundo de los negocios”. Asimismo, en el artículo se relata la celebrada presentación de la obra de Casas:

La noche de final de año, aquel antepalco estaba al completo. Además de los habituales concurrentes, se habían reunido algunos de nuestros artistas y escritores. Se trataba de inaugurar con una especie de *vernissage au champagne* [en francés el original], el cuadro que Ramón Casas acaba de pintar para decorar la principal pared de aquella deliciosa habitación. (*La Veu de Catalunya*, 3/III/1900, 429 – 430, citado por Coll 2002, 429)

Las distintas actitudes de los retratados aportan una impresión de vivacidad. Vemos figuras fumando, así como diversas botellas y copas, serpentinas por las mesas y el suelo. También se observa una impresión de movimiento y relajado desorden en la disposición de las figuras, las cuales miran en distintas direcciones, captando de ese modo la fluidez de las relaciones sociales. La indumentaria, la brillantez de las lámparas y la escenografía teatral, con un público observado entre el cortinaje del fondo, son elementos que procuran la “amable animación” a la que se alude en prensa. Resulta particularmente interesante el hecho de que quienes observan la obra de Casas son quienes forman parte de la obra en sí misma.



Fig. 283. Ramón Casas y Carbó. *Antepalco del proscenio del Liceu*, 1900. óleo sobre lienzo, 92 x 133 cm., col. part.

La imagen de diversión se corresponde con los objetivos de los acuerdos entre los miembros del propio Cercle del Liceu. Así, en primer lugar: “El Círculo del Liceo es una asociación que tiene por objeto proporcionar a sus individuos los recreos y entretenimientos de la buena sociedad [...]”. (Cercle del Liceu, artículo 1º, estatutos de 1894, citado por Durán y Basso 1997, 15). El objetivo de disfrute en un espacio asignado a una clase desenvuelta en su privilegiado espacio social es referido como primordial en sus estatutos. Esta distinción se encuentra en las obras plásticas centradas en la propia imagen de un público que disfruta de sus distracciones como “buena sociedad”, por elitista, así considerada.

Isabel Coll (2002, 430) señala a algunos de los retratados en la obra, entre quienes se encuentran miembros de la aristocracia y la burguesía. También aparece el artista Miquel Utrillo, quien fue retratado con frecuencia por sus amigos Ramón Casas y Santiago Rusiñol, y el propio Casas. La figura de este último se encuentra en el extremo derecho del cuadro y, a su lado, Miguel Utrillo. Por su parte, la tercera figura, de perfil y con una capa negra con ribetes azules, corresponde a la bailarina Pauleta Pàmies<sup>172</sup>, quien fue posteriormente retratada de nuevo por Casas en un dibujo a carboncillo (ca. 1905 –

<sup>172</sup> Pauleta Pàmies (Barcelona, 1850 – 1937) fue primera bailarina del Teatro Principal entre 1871 y 1873. Ingresó en el Teatro del Liceo en 1864, destacando su temporada 1880 – 1881. En este teatro alcanzaría el grado de maestra vitalicia. (Marinero 2001, 418)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

1908). Ramón Casas también retrató a las bailarinas de la compañía del teatro en *Cuerpo de Baile* (óleo sobre lienzo, col. Cercle del Liceu, no. inv. 273, 1900 – 1902).



Fig. 284. Ramón Casas y Carbó. *Pauleta Pàmies*, ca. 1905 – 1908, dibujo, 54 x 38, 4 cm., carboncillo sobre papel. Barcelona, MNAC, no. cat. 027536 – D.

Fig. 285. Ramón Casas y Carbó. *Antepalco del proscenio del Liceu* (detalle), 1900.

En *Palco del Liceu* (ca. 1900), Ramón Casas se autorretrata mientras muestra ese espacio en calma, siendo el artista la única figura incluida en la obra. A un amplio sofá y sillas a juego con los cortinajes se une la misma iluminación del *Antepalco del proscenio del Liceu*. Contiene algunas diferencias, como el espejo en lugar del cuadro presente en la obra anterior. De este modo, vemos el lugar en el que se reúnen los asistentes y en el que se suceden las charlas y relaciones sociales en un destacado teatro de ópera.



Fig. 286. Ramón Casas y Carbó. *Palco del Liceu*, ca. 1900, óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm., col. part.

## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO

Por su parte, en *El Antepalco* (ca. 1900 – 1902) vemos dos figuras femeninas en un ambiente de cierta soledad, probablemente momentánea. La mujer de espaldas se encuentra en una posición ligeramente inclinada hacia quien aparece frente a nosotros, con una contención en la expresión ya exhibida en otras obras del artista. Los objetos presentes en este rincón de descanso son los habituales, ya que podemos ver parte de la iluminación y la decoración, así como las flores y el vestuario.



Fig. 287. Ramón Casas y Carbó. *El Antepalco*, ca. 1900 – 1902, óleo sobre lienzo, 144 x 98 cm. Barcelona, col. Cercle del Liceu, no. inv. 267.

El interés en el lucimiento social se trasluce en la queja presentada tras la decisión, en 1903, de oscurecer la sala durante las representaciones. El reconocimiento del teatro como lugar de reunión social prevalece sobre la atención hacia la música. Esa cuestión fue señalada con absoluta claridad, del modo siguiente:

El Liceo es casi el único, o poco menos, hermoso sitio de verdadera sociabilidad, y si bien la representación escénica es un atractivo que motiva la asistencia al teatro, el interés principal se concentra en la sala más que en el escenario. (Extractos de la carta recibida por el empresario Bernis “firmada por diecisiete personas relevantes [...]”, citado por Llobet Lleó 2012, 131)

Por ello, no aceptan ver oscurecida su presencia en la sala: “por consecuencia la iluminación de la misma es de carácter preferente, pues sin luz no existe aliciente alguno para la mutua expansión de los habituales concurrentes [...]” (*Ibíd.*). La naturalidad con la que expresan su opinión sobre la mayor importancia del brillo social frente a la propia



## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

actividad musical resulta particularmente llamativa, y expone sin duda la consideración de cierta parte del público hacia la música.

Asimismo, el vestuario, el peinado, las flores y las joyas resultan, en opinión de quienes plantean esa queja, cuestión importante, al parecer en especial para el público femenino. Consideran fundamental que la exhibición de la apariencia se lleve a cabo durante toda la representación, defendiendo de este modo no sólo el gusto por el brillo personal sino la propia industria ligada a la riqueza exhibida:

El lujo en los trajes de las señoras, que tanta importancia da al teatro del Liceo en beneficio de nuestra industria del lujo, se halla seriamente amenazada de continuar el abuso de tener el teatro a oscuras casi toda la noche, pues ya las señoras se quejan diciendo que realmente no vale la pena de gastar en trajes y molestarse en adquirir joyas y acicalarse si sólo pueden lucirlas durante dos o tres intermedios de quince o treinta minutos cada uno en toda una noche de función. (*Ibíd.*)

La importancia de la iluminación de la sala se encuentra de nuevo en la carta dirigida al empresario Alberto Bernis por el presidente de la junta de gobierno de la Societat del Gran Teatre del Liceu, del modo siguiente: “deberá estar la platea convenientemente alumbrada durante las representaciones, aumentándose en los entreactos la intensidad de la luz, y no pudiendo en consecuencia quedar casi á oscuras el teatro como ha venido haciéndose [...]” (José Manzana, presidente de la Societat del Gran Teatre del Liceu. Carta dirigida al empresario del Liceu Alberto Bernis, 18/IV/1903).

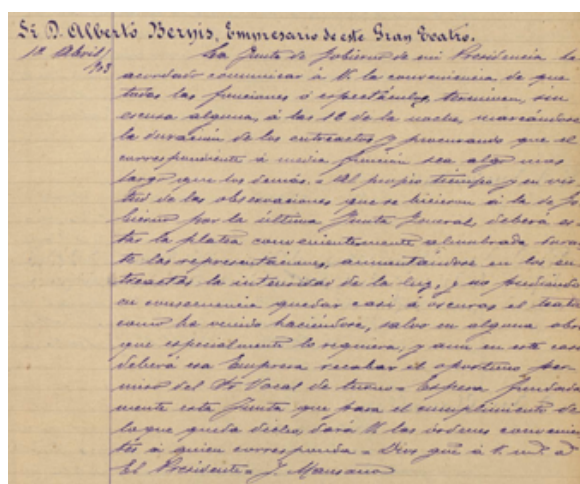


Fig. 288. José Manzana, presidente de la Societat del Gran Teatre del Liceu. *Carta dirigida al empresario del Liceu Alberto Bernis, 18/IV/1903, Barcelona, Archivo Societat del Gran Teatre del Liceu, Copiador de comunicaciones, 10/X/1899 – 17/XII/1924, correspondiente al año 1903, 44.*

## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO

Un auditorio iluminado se muestra en la obra de Casas *El Liceo* (ca. 1900 – 1902). En ella, de nuevo una pareja femenina ocupa la posición preferente. Los accesorios habituales indican una vez más un cierto estatus económico. Un abigarrado público, insinuado sin definición alguna, completan el aforo de la sala.



Fig. 289. Ramón Casas y Carbó. *El Liceo*, ca. 1900 – 1902, óleo sobre lienzo, 142 x 121 cm. Barcelona, col. Cercle del Liceu, no. inv. 271.

Las dos siguientes obras tienen al público como protagonista absoluto en su conjunto, sin figura destacada alguna. Se trata de *El Liceo* (ca. 1898), uno de los estudios para la decoración del Cercle del Liceu. Sobre el fondo del auditorio, es la masa de asistentes la que inunda la sala, el igual que en *El Teatro Novedades* (ca. 1900 – 1902), el cual también forma parte de estos estudios. El público ocupa tanto el patio de butacas como los palcos. En un estilo impresionista, se alternan manchas de color para indicar un número elevado de asistentes.

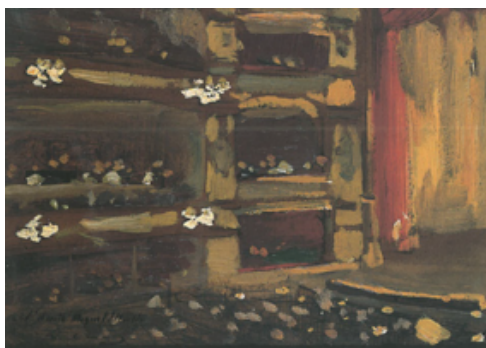


Fig. 290. Ramón Casas y Carbó. *El Liceo*, ca. 1898, óleo sobre tabla, 14,7 x 21 cm., col. privada.  
Fig. 291. Ramón Casas y Carbó. *El Teatro Novedades*, ca. 1900 – 1902, óleo sobre lienzo, 40 x 54, col. privada.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Casas se centró de nuevo en el público femenino en el lienzo *El Teatro Novedades* (ca. 1900 – 1902). Vemos tres figuras principales por su tamaño y disposición, siendo la protagonista aquella situada frente al espectador. Esa mujer aparece dirigiéndose a una de sus compañeras, mientras una tercera se concentra en la lectura. Todas comparten una estética similar en cuanto a vestuario, tocadas con sombrero. Dos de ellas sostienen lo que podría ser un programa, mientras la figura entre ambas parece posarlo en el regazo. Casas concentró la atención en las tres figuras que ocupan un espacio preferente, siendo las únicas poseedoras de una imagen detallada y no simplemente insinuada. Se encuentran separadas de la masa de figuras coloristas que representa a un público que llena la sala, tanto en el patio de butacas como en los palcos.



Fig. 292. Ramón Casas y Carbó. *El Teatro Novedades*, ca. 1900 – 1902, óleo sobre lienzo, 144 x 159 cm. Barcelona, col. Cercle del Liceu, no. inv. 269.

La diversión de las clases altas posee una apariencia esplendorosa. La vida cultural unida a la social alcanza, en su representación, un nivel estético ajeno a una realidad mucho menos resplandeciente. Así lo recogían en ocasiones articulistas en la prensa coetánea. Planteaban la censura de un modo de vida brillante entre conflictos bélicos y dificultades económicas. En este sentido, en la revista *Álbum Salón* (28/XI/1897) se difunde una crítica al lujo y diversión observados en esos teatros, al encontrar en ellos personas que, en apariencia, ignoran las dificultades extendidas a un porcentaje elevado de la sociedad española. En ese contexto, las diferencias entre los ciudadanos acomodados que disfrutaban del lujo y la ostentación provocan rechazo. El autor, Pablo de Segovia, en su artículo “Crónicas ligeras”, señala lo siguiente:



## CAPÍTULO V. LA FIGURA DEL PÚBLICO

¡Cualquiera dirá que hay miseria, ni guerras, ni cambios altos ni bajos después de haber asistido, por ejemplo, a la inauguración del Liceo y haber visto tanta gente alegre, tantas damas distinguidas, cuajadas de brillantes como escaparate de joyero, tanta cara bonita y tanto entusiasmo! (P. d. Segovia, *Álbum Salón* 1897, I, 2, 21)

Esa exposición del lujo también atrajo en ocasiones las críticas de representantes eclesiásticos, especialmente dirigidas hacia las mujeres que asistían a esos espectáculos. Aparecen despreciadas bajo el epíteto de “damas frívolas” y “maniquí — muestrario”, ignorando por completo la posibilidad de que posean interés por la música:

Esas damas frívolas convertidas en maniquí — muestrario ambulantes, que lo mismo al templo, que al teatro, al paseo y al baile, no buscando en todas partes más que admiradores de sus rostros, de sus formas (más bien marcadas que veladas por las modas que informan la confección de sus trajes), de sus alhajas y sus trapos. (*La Semana Católica de Jaén*, 17/VII/1898, no. 29, 556, citado por Sánchez López 2014, 371)

En la prensa se destacó la situación política, junto con las dificultades económicas y sociales del momento, como contraposición al gusto por la diversión de los ciudadanos. Las críticas al lujo y al gusto por la exhibición no fueron, por supuesto, objetivo exclusivo del teatro de ópera barcelonés. El aumento del número de teatros madrileños provocó también una reflexión sobre el contraste entre la realidad y la asistencia de los ciudadanos a espectáculos. La necesidad de evasión o el placer obtenido como público parecían ser, quizá, la razón de tanta participación en la vida cultural, como respuesta a un presente duro y a un futuro previsiblemente más oscuro aún. Es el caso del artículo “Los teatros de Madrid” firmado por José Villegas Zeda (XI/1897) en la revista *Álbum Salón*, del modo siguiente:

Catorce teatros funcionarán en Madrid cuando se publiquen estos renglones. Cualquiera pensaría ante esta abundancia de diversiones públicas, que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Nada, por desgracia, menos cierto [...] Esto no obstante, el ansia de placeres aumenta en asombrosa progresión. (Villegas Zeda 1897, 9)

Se trata de una reflexión lejana en el tiempo, pero muy cercana en espíritu, a la que había realizado más de cinco décadas atrás el escritor Ramón de Mesonero Romanos:

Esta sociedad, cohibida y contrariada por el Gobierno en sus aspiraciones políticas, en su expansión y progreso intelectual, a falta de objeto más importante en que ocuparse, había concentrado toda su vitalidad en el movimiento y los placeres de la vida social [...] y seguía, por un irresistible instinto, la marcha civilizadora del siglo, dejándose dominar por de pronto por el encanto del arte divino de la música [...]. (Mesonero Romanos, *La corte de Fernando y Cristina* [1831 – 1833], 1926, 95)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Música, diversión, apariencia y belleza, una combinación cuya aparente frivolidad, sin embargo, nos permite conocer aquello que parecía ser considerado adecuado, incorrecto, vulgar o elevado, referido a la participación como público musical. Al gusto por la música se unía una práctica social que se extendía a las salas de descanso y a los palcos y antepalcos de los teatros. En esos espacios se compartían modas e intereses variados mientras se mostraba, a través de la difusión de su imagen, la consideración que como consumidores esperaban, anhelaban o creían merecer.

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

“Nous vous conseillons [...] de ne pas croire un mot de ce qu'ils vous diront des mœurs, des usages, et surtout du caractère des Espagnols”. Manuel de Cuendias y Victor de Féréal [Mme. Suberwick], *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale: mœurs, usages et costumes* 1848.

En una investigación en la que se exponen conexiones profesionales y personales de ámbito internacional, considero de interés analizar la reciprocidad de esos contactos. De este modo, a través de las memorias, diarios, cartas y relatos de los viajeros relacionados con la saga Madrazo se documenta la presencia de la música en los distintos lugares en los que se desarrollaron en España. Reprodujeron de modo individualizado, aunque con rasgos comunes, las actitudes diversas de intérpretes y público, así como los estilos y formas musicales. Asignaron a cada interpretación musical un carácter particular, a menudo entendida como un reflejo de la forma de vida y la naturaleza de los ciudadanos del país visitado.

He seleccionado y documentado la producción de aquellos viajeros por España que estuvieron relacionados con los miembros de la saga Madrazo. En primer lugar, incluyo las referencias sobre los contactos establecidos entre ellos, a menudo también fuera de España, y de modo predominante durante las distintas estancias de los pintores Madrazo en París, para constatar a su vez la pertenencia a un entorno social similar.

Las obras de estos creadores que visitaron España poseen un sentido muy flexible con respecto a la fidelidad en la representación de las interpretaciones musicales, en función del conocimiento o intencionalidad de cada artista, así como del mercado al que se destinaban sus respectivas producciones. En un proceso de construcción de la otredad como criterio prioritario, prevaleció la búsqueda de una música considerada singular. Esta intencionada recreación, por su parte, se encuentra tanto entre los artistas extranjeros como entre los artistas españoles (Piquer Sanclemente 2010, 205 – 206).

El escaso interés mostrado por los salones en los que hallan una música considerada europeizada, de gusto unificado con respecto a otras naciones, muestra una búsqueda de elementos identitarios específicos. Se constata la menor producción referida a estos ámbitos acomodados, la cual se documenta a través de las referencias a las interpretaciones musicales en los salones, espacios acomodados en los que los creadores y artistas estudiados se desarrollaron. Su producción referida a ámbitos populares,

corpus documental de mayor magnitud, permite conocer el empleo de elementos y prácticas inspiradas en esa experiencia, así como sus opiniones. La conexión orientalista a través de los vestigios del pasado favoreció las recreaciones de una forma de vida diferente a la considerada civilizada sociedad de la que provenían los visitantes. Estos mostraron ante todo su modo de pensar y sus intereses, inseparables del caudal de información recibida con anterioridad a la realización de la experiencia por España. Asimismo, se registra la valoración de esta producción por parte de autores nacionales, así como de algunos de los viajeros franceses, quienes no dudaron en mostrar su rechazo por el imaginario difundido sobre España.

Por último, se documenta la producción artística y la práctica musical de la familia Fortuny y Madrazo durante su estancia a principios de la década de 1870 en Granada. Allí, Mariano Fortuny y Marsal, familiares como Raimundo de Madrazo y artistas nacionales e internacionales llevaron a cabo su propio corpus de obras relacionado con su interés por el exotismo. La atracción por la singularidad del Sur del país se encuentra reflejada en sus producciones, mientras en su entorno doméstico se mantuvo el hábito de interpretación musical.

### **1. Relaciones cosmopolitas: Taylor, Gautier, Mérimée, Dumas, Davillier y Doré**

Las producciones literarias e iconográficas aquí incluidas proceden de las experiencias de viajeros que mantuvieron relación con miembros de la familia Madrazo. Los salones de la burguesía y aristocracia en los que los Madrazo se desarrollaron aparecían en sus relatos privados, pero el interés se centró, en distintas décadas y lugares, en espacios sociales modestos en los que el ambiente pintoresco resultaba llamativo a los viajeros.

#### Isidore — Justin Taylor

El artista e influyente gestor cultural Isidore — Justin Taylor<sup>173</sup> viajó a España en varias ocasiones durante las décadas de 1820 y 1830, combinando su interés por el país

---

<sup>173</sup> Isidore — Justin Séverin Taylor (Bruselas, 1789 – París, 1879). Artista, gestor cultural, militar y político. Taylor ocupó cargos relevantes en la vida cultural y política francesa como comisario real del teatro nacional, inspector general de Bellas Artes y senador. Nombrado barón en 1825 y miembro de la legión de honor francesa en 1837, fue a su vez organizador de distintas sociedades de ayuda mutualista para actores, escritores, artistas, inventores y maestros, entre otros. (A. Luxenberg 2013, 117)

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

con su participación en el comercio artístico. Sobre España publicó *Voyage Pittoresque en Espagne* (Taylor 1826, 1832), dos volúmenes con grabados basados en sus dibujos. Fueron difundidos tras su segundo viaje a España, junto a un tercer volumen con texto y sin imágenes publicado a partir de 1838 (Taylor 1860, III). Viajó a España en 1820, en 1823 con los Cien Mil Hijos de San Luis, y en 1835 y 1836 (Figueroa y Melgar 1971, 14 – 15).

La relación de Taylor con España fue intensa y fructífera. Entre sus contactos sociales y de negocio se encuentra la saga Madrazo. Fue importante la participación de José y Federico de Madrazo en la gestión de la adquisición de obras artísticas con destino a Francia, pues aconsejaron sobre las mismas (A. Luxenberg 2008, 79). También favorecieron el conocimiento en el extranjero de los fondos del Museo Real de Pintura y Escultura y de la RABASF (Alcolea Blanch 1994c).



Fig. 293. Federico de Madrazo y Kuntz. *Isidore – Justin Taylor*, 1833, óleo sobre lienzo, 61 x 50. Versailles, Musée National du Château de Versailles. Fotografía RMN — Grand Palais — G. Blot, 94DE59574 / MV 5908.

La producción gráfica sobre España y la capacidad y talento de Taylor encontraron difusión y un apreciativo reconocimiento en las páginas de la publicación *El Artista* a cargo de Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa<sup>174</sup>. Fue destacada con particular atención tanto la profusión de ilustraciones incluidas en la obra de Taylor como la calidad y coste de estas, pues “no ha perdonado gasto alguno para que sea enteramente digna de su autor y del ilustrado siglo XIX” y por ello “con sus numerosas láminas y con

---

<sup>174</sup> Recordemos que Madrazo y Ochoa fueron colaboradores, y también se convirtieron en familiares tras la boda del escritor Ochoa con Carlota de Madrazo (véase cap. I, apart. 2.2). Sobre la relación entre Ochoa y el barón Taylor, véase la tesis doctoral de Raquel Sánchez sobre el autor español. (R. Sánchez García 2016, 31 – 32 y 37)

los textos que acompañarán á cada una de ellas, estamos seguros de que será la que más contribuya a hacer conocer en Europa el verdadero carácter de las bellas artes españolas” (Madrado, y Ochoa, *El barón Taylor – Mr. Dauzats* 1836, III, 48).

Esta imagen de conocedor del arte español se asentó así gracias a sus publicaciones, lo que resultó útil durante su viaje, de 1835 a 1837, como responsable de la adquisición de obras para la Galería Española del Louvre por deseo del rey Luis Felipe de Orleans. En esta aventura de expolio también participó el pintor Adrien Dauzats<sup>175</sup>. Esta aparente picaresca fue considerada en realidad una clara desobediencia a las leyes sobre exportación de obras artísticas. La crítica señalaba la pérdida de un patrimonio nacional expoliado en una época políticamente convulsa y aquejada de dificultades económicas, y rechazaba el oportunismo mostrado ante la desamortización de Juan Álvarez Mendizábal. Las recriminaciones fueron por todo ello inmediatas y abundantes (véase Santonja 2015, 122).

Entre estas gestiones debatidas se encontraba el ofrecimiento de regalos. Federico de Madrazo registró en su epistolario una de ellas, el obsequio de textos musicales al cabildo de la catedral de Sevilla, y su sospecha del aprovechamiento que supondría a continuación, del modo siguiente:

Consiste en una magnífica colección de libros bien encuadernados de música de iglesia, de los célebres compositores alemanes, italianos y franceses [...] todos estos regalos, me parece a mí que no serán a humo de pajas. No sea que traten estos de sacar de allí alguno de aquellos buenos Murillos [...] no hay duda de que algo habrá. (Carta a José de Madrazo, París, 30/III/1839, *Epistolario I*, 208)

A pesar de las críticas que esta empresa provocó, la exposición en la Galería de Luis Felipe en el Louvre, activa desde 1818 hasta 1853, acentuó el interés por la temática españolista. Presentó alrededor de cuatrocientas cuarenta y seis obras de más de ochenta pintores, entre ellos El Greco, Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo, Alonso Cano o Francisco Pacheco (*Semanario Pintoresco Español* 1840, VI, 42 — 43). Entre los visitantes a la exposición se encontraron artistas que realizarían con posterioridad su viaje por España. También resultó impactado el crítico Charles Blanc (Castres, 1813 — París, 1882), entonces un joven para quien el arte español “devoto y oscuro, místico y brutal al mismo tiempo” le hizo sentir que el paso de las salas francesas a las salas de la colección

---

<sup>175</sup> Adrien Dauzats (Burdeos, 1804 — París, 1868). Pintor, participó en la obra *Viajes pintorescos por la antigua Francia* en colaboración con Isidore — Justin Taylor, con quien viajó a Egipto. Llegó a España en 1833, realizando numerosas ilustraciones de vistas paisajísticas y monumentales. (Baticle 2006, II, 905)

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

española era “como si en medio de una música mundana, se escucharan súbitamente los sonidos lúgubres del *Dies Irae*”<sup>176</sup>. Se trata de la expresión romantizada sobre la tradición musical española, dominada por la concepción de un misticismo musical que aquí entronca con la producción pictórica, esto es, manifiesta un tópico recurrente y generalizado. Blanc, figura destacada de la prensa y de la vida cultural francesa, mantuvo contacto con Federico de Madrazo, quien, por su parte, recomendaba el trato con el autor francés a su hijo Raimundo:

Me vas a hacer el favor de ir a ver a dichos Sres. [Charles Blanc y el crítico y periodista Paul Saint Victor] cuyo conocimiento y trato, será de utilidad para ti en lo sucesivo, pues ambos gozan de reputación en Francia, y disponen de uno de los elementos más principales en nuestra época, de la prensa [subrayado el original], y me han ofrecido servirte en todo lo que puedan. (Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 11/X/1862, *Epistolario II*, 605)

Federico de Madrazo también le indicaba a su hijo que la esposa de Saint Victor podría entregarles entradas para el teatro tan de su gusto en París (*Ibíd.*).

Mientras los artistas españoles peregrinaban a París, artistas franceses disfrutaban del arte español, cumpliendo con la visita imprescindible al Real Museo dirigido por Federico de Madrazo. Este último señala la mayor afluencia de viajeros extranjeros, indicando cómo “ahora son muchos más que antes por ser ya más fácil llegar hasta Madrid [...]”, hasta el punto de comentar el interés de los viajeros frente a la desidia de los ciudadanos españoles: “estos Sres. no ponen nunca en él los pies. Sólo se ven, en días de trabajo sobre todo, los pocos extranjeros que vienen a Madrid” (Carta de Raimundo de Madrazo, Madrid, 29/I/1866, *Epistolario II*, 644).

Estrecha y extendida a lo largo del tiempo fue, como vemos, la relación de Taylor con Federico de Madrazo. Realizaron viajes junto a París y compartieron numerosas veladas. Como ejemplo, la familia Madrazo viajó con el barón Taylor y Adrien Dauzats a París en 1836 (Federico de Madrazo. Carta a Valentín Carderera, Madrid, 20/VIII/1836, *Epistolario II*, 976). Federico de Madrazo e Isidore — Justin Taylor tuvieron frecuente trato en París, siendo los Madrazo invitados al palco del barón Taylor (véase cap. V, subapart. 1.1). Taylor aparecía mencionado de modo habitual en las cartas de José de Madrazo a su hijo, indicando que pertenecía al círculo social de Federico de Madrazo en

---

<sup>176</sup> “On eût dit qu’à milieu d’une musique mondaine, on entendait subitement ressentir les sons lugubres du *Dies Irae*. Non seulement l’école espagnole, mais, on peut le dire, l’Espagne tout entière étaient résumées dans cette peinture passionnée, devote et sombre, mystique et brutale tout ensemble”. (Charles Blanc, “École espagnole”, en Blanc, y otros 1869, 4)

Francia. Este último, por su parte, comentaba a su padre las relaciones comerciales y sociales establecidas con el barón.

Taylor colaboró en la creación de reproducciones bajo la dirección de José de Madrazo, realizando dibujos sobre los que se basaron las litografías incluidas en el tercer volumen de la Colección litográfica de cuadros del rey de España (Docampo Capilla 2007). Por todo lo indicado, vemos que Taylor y la familia Madrazo mantuvieron contacto tanto en España como en Francia, y formaron parte del entramado de relaciones profesionales propias de quienes colaboraron en el mercado artístico. Entre las numerosas relaciones de Taylor se incluyeron los contactos establecidos durante su visita a los duques de Montpensier en Sevilla, a cuya corte también acudiría Federico de Madrazo, retratista de distintos miembros de la familia real (Martí Ayxela 1994).

### Théophile Gautier

Era frecuente el desagrado de ciertos viajeros franceses al comprobar la influencia de su país de origen en los usos y costumbres en España. Ese aspecto también fue señalado por el poeta, novelista y crítico Théophile Gautier<sup>177</sup>. No se trata exclusivamente de la moda francesa, o del gusto por la interpretación de piezas musicales, en su opinión ajenas a la tradición española. También critica la influencia de la escuela francesa en los pintores autóctonos, considerando que les resta interés. Gautier valora la Exposición Universal de París de 1855, e incluye en su publicación su opinión sobre artistas españoles como Federico y Luis de Madrazo, entre otros. Su crítica se centra en la calidad de su producción, pero aún más, en la falta de voz propia como escuela nacional. Gautier afirma que “a partir de Goya” los pintores españoles se han limitado a imitar a Francia, y así:

[José] Aparicio, Madrazo padre [José de Madrazo, discípulo de David], copiaban a [Jacques — Louis] David; y hoy, sin el escudo cubierto de leones y torres, los pintores de España se confundirían fácilmente con los nuestros; es el caso de aplicar la frase tan conocida “ya no hay Pirineos”<sup>178</sup>.

---

<sup>177</sup> Théophile Gautier (Tarbes, 1811 – Neuilly – sur– Seine, 1872). Poeta, novelista y crítico de arte. Figura destacada del movimiento romántico francés, tuvo relación con autores como Víctor Hugo y Honoré de Balzac. Sobre la producción cultural en España, sobresale su valoración de la figura y obra de Francisco de Goya. (Géal 2006, IV, 1145 – 1146). Influyente autor y articulista, en su producción sobre España destaca la recopilación de sus relatos con el título *Tra los montes* (1845).

<sup>178</sup> “À partir de Goya, l'imitation française prit le dessus Aparicio, Madrazo père, copiaient David; et aujourd'hui, sans l'écusson semé de lions et de tours, on confondrait aisément les peintres d'Espagne avec les nôtres; c'est le cas d'appliquer le mot si connu «Il n'y a plus de Pyrénées»”. (Gautier 1856, 230)



## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

Con respecto a Federico de Madrazo, el pintor aparece descrito como un artista a la altura “por su encanto, su gracia, por la elegancia totalmente moderna” de artistas tan célebres como Franz Xaver Winterhalter<sup>179</sup> o Édouard Dubuffe [Dubufe]. Madrazo “no tenía nada que envidiar a nuestros mejores pintores de *high life* [en inglés el original]”. En conclusión: “él es tan francés que es parisino. Puede tomarse esta afirmación como una crítica o como un elogio”<sup>180</sup>. El retrato de la condesa de Vilches fue uno de los expuestos<sup>181</sup>.

Federico de Madrazo, por su parte, si bien tuvo trato con Gautier, también había descrito al autor en 1838 como “pedante por esencia”, tras un artículo de este sobre la Exposición de la Academia de Bellas Artes (Carta a José de Madrazo, París, 2/XI/1838, *Epistolario I*, 162). Asimismo, Eugenio de Ochoa manifestó su desagrado ante los escritos sobre España de Gautier, al que equiparó a Alejandro Dumas por la falta de realismo y contención de ambos. Escribe de este modo a Federico de Madrazo en 1841: “ya sabrás que a su vuelta de España [Gautier] ha escrito una serie de artículos en que nos pone de vuelta y media... Buena gente!” (Carta a Federico de Madrazo, 7/II/1841, citado por Randolph 1966, 54 – 55). De nuevo en 1847 mostró su indignación sobre la publicación *Viaje a España*: “libro tan verídico, tan chusco como las flamantes cartas de M. Alejandro Dumas” (“Doña Blanca de Navarra, crónica del siglo XV por D. F. Navarro Villoslada, art. II”, *Renacimiento*, 1847, 7, *Ibíd.*).

### Prosper Mérimée

Prosper Mérimée (París, 1803 — Cannes, 1870), como la mayoría de los viajeros, consideró obligada la visita al Museo del Prado. Mantuvo contacto con José y con Federico de Madrazo, a quienes mencionaba en sus cartas, tanto refiriéndose a su trato con los pintores durante sus viajes por España, como durante los periodos de estancia de los Madrazo en París. Recomendaba a quienes pensaban viajar a España que contactaran

---

<sup>179</sup> Federico de Madrazo tuvo relación con Winterhalter, participando en los mismos salones franceses y compartiendo intereses artísticos. Se produjo entre ellos el habitual intercambio de retratos fotográficos. (Federico de Madrazo. Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 12/VI/1863, *Epistolario II*, 617)

<sup>180</sup> “Federico Madrazo, par exemple, pour le charme, sa grâce, l'élégance toute moderne, n'a rien à envier à nos meilleurs peintres de *high life* [...] il est si Français qu'il en est Parisien. Il peut prendre le mot comme une critique ou comme un éloge”. (Gautier 1856, 231)

<sup>181</sup> Entre los retratos de aristócratas presentados por Madrazo en la mencionada Exposición se encuentran los de la duquesa de Medina, la duquesa de Alba, la duquesa de Sevilla y la condesa de Vilches, este último descrito por Gautier, al igual que la obra *Entierro de Santa Cecilia en las catacumbas en Roma* presentada por Luis de Madrazo a la Exposición. (Véase cap. III, apart. 2)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

con José de Madrazo y vieran su colección de cuadros. También registró su opinión sobre el talento de los distintos miembros de la dinastía:

Es una familia de artistas. El padre, a quien conocí en Madrid – José de Madrazo – era un pintor muy mediocre, pero hombre de mucho ingenio, muy ducho en materia de arte [...] Su hijo Federico [de Madrazo] le sucedió en la dirección del Museo y en la fabricación de retratos oficiales que hacía airosamente. (Carta a princesa Mathilde [Bonaparte], 5/IV/1869, citado por Pardo 1989, 421)

Los retratos de Federico de Madrazo fueron apreciados por Mérimée, y así se lo comunicaba a la condesa de Montijo, mientras se permitía una ironía sobre Isabel II, del modo siguiente:

Estoy encantado de que el Sr. Madrazo haga el retrato de vuestras hijas. Si lo consigue tan bien como el de la reina será algo muy hermoso; con las señoritas no hay más que copiar. El otro retrato, imagino, le habrá costado algo de imaginación. Supongo que es Frédéric [Federico de] Madrazo de quien me habla. El padre es un hombre de mucho espíritu, pero creo que su verdadero don es el de ser diplomático<sup>182</sup>.

### Alexandre Dumas

Alexandre Dumas<sup>183</sup> viajó a España como corresponsal para narrar las bodas en 1846 de Isabel II con Francisco de Asís y de su hermana Luisa Fernanda de Borbón con Antonio de Orleans. La celebridad del escritor atrajo la atención de la prensa española, en la que se relató su recorrido por España. Dumas fue recibido por la colonia francesa, y se organizaron fiestas y bailes en su honor. Tuvo contacto con miembros de la aristocracia como el duque de Alba, y disfrutó de su fama entre la sociedad española. El

---

<sup>182</sup> “Je suis charmé que M. Madrazo fasse le portrait de vos filles. S’il s’en tire aussi bien que de celui de la reine, ce sera une très belle chose; avec les señoritas [en español el original], il n’a que’à copier. L’autre portrait, j’imagine, lui a coûté quelques frais d’invention. Je suppose que c’est de Frédéric Madrazo que vous parlez. Le père est un homme de beaucoup d’esprit, mais je crois que son vrai lot était d’être diplomate. (Mérimée 1930, I, 283 – 284)

<sup>183</sup> Alexandre Dumas (Villers – Cotterêts, 1802 – Puys, 1870). Escritor, novelista y autor teatral. Su prolífica producción alcanzó una extraordinaria difusión. Entre sus obras más destacadas se encuentran *El conde de Monte Cristo* (1844) y *Los tres mosqueteros* (1844) (Balda y Galguera 2009). Sobre su producción sobre España se encuentran empleadas en el presente texto *De Paris à Cadix. Impressions de voyage* (2006, primera edición 1847) así como traducciones de *España y África: Cartas Selectas* (1847a y 1847b), junto a referencias epistolares en distintas referencias bibliográficas indicadas en el texto.

propio escritor afirmaba “yo soy más conocido, y quizá más popular en Madrid que en Francia”<sup>184</sup>.

Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa habían publicado en *El Artista*, revista de clara influencia francófona, traducciones de textos de Dumas (Figueroa y Melgar 1971, 23 – 24). El escritor francés y Federico de Madrazo tuvieron frecuente trato durante la estancia del último en Francia, así como en ocasiones en Italia, siendo el primero mencionado en la correspondencia de Madrazo (véase cap. VI, apart. 3).

El viaje de Dumas duró cincuenta días. Su relato sobre el recorrido empleó el formato epistolar. La primera edición del texto de Dumas *De Paris à Cadix. Impressions de voyage* fue publicado en 1847 en París por la editorial Garnier. La destinataria podría tratarse de Delphine de Girardin, esposa del editor de *La Presse* Émile de Girardin (Levrat 2008)<sup>185</sup>. Criticado por su escasa fiabilidad, si bien exitoso, Dumas no dudó en emplear textos de autores como Théophile Gautier o Alexandre Laborde (Aymes 2006, 392).

### Charles Davillier y Gustave Doré

El estudioso Charles Davillier<sup>186</sup> y el artista Gustave Doré<sup>187</sup> ejercieron de anfitriones en sus respectivas tertulias parisinas. A la *soirée* de los lunes de Davillier asistían numerosos personajes de la vida cultural de la ciudad junto a la colonia de artistas españoles. Acudían el coleccionista Alexandre Petrovič Basilewsky, los barones Gustave y Adolphe de Rothschild, el marchante y editor Adolphe Goupil, Johann Strauss, los pintores Jean — Louis — Ernest Meissonier y Henri Regnault y el propio Gustave Doré. Davillier mantuvo una estrecha amistad con Martín Rico, Raimundo de Madrazo y Mariano Fortuny, con quien visitaría Andalucía (Sazatornil Ruiz 2011, 355). El propio autor narró la presencia de Mariano Fortuny y Marsal, su familia y amistades, en su hogar, en el que se interpretaba música española:

---

<sup>184</sup> “Je suis plus connu et peut – être plus populaire à Madrid qu’en France” (Alexandre Dumas. Carta XI, Toledo, 23/X/1846, Dumas 2006, primera edición 1847, 138). Sobre el viaje de Dumas, véase el texto de Jean – Louis Augé. (Augé 2001).

<sup>185</sup> Sobre Girardin y Gautier, véase cap. VI, subapart. 2.1.

<sup>186</sup> Charles Davillier (Ruán, 1823 – París, 1883) escritor, hispanista, coleccionista y reconocido experto en cerámica. Su acomodada situación económica le permitió dedicarse a sus intereses artísticos. (Géal 2006, III, 909 – 910)

<sup>187</sup> Gustave Doré (Estrasburgo, 1832 – 1883) realizó numerosas ilustraciones de temática hispanista, destacando su edición de *El Quijote*. Colaboró con numerosas publicaciones, siendo significativa su participación en el periódico *Le Tour du monde* entre 1860 y 1873. Doré había viajado a España en 1855 con Théophile Gautier. Tras la aventura española con Davillier (1861 – 1862) regresaron a España una vez más en 1871. (Kaenel y Mariot 2014)

[Fortuny] venía a menudo a cenar a casa en compañía de su esposa, de su cuñado y de algunos amigos españoles. Toda etiqueta quedaba prohibida entre nosotros, y la velada transcurría charlando o cantando seguidillas, jotas y malagueñas [...] [Martín] Rico, tan hábil guitarrista como pintor, no se marchaba hasta haber agotado el repertorio. Gustave Doré se encontraba a veces entre nosotros [...] <sup>188</sup>.

Al parecer, también Davillier resultó ser un diestro guitarrista (Belan 2002, 56). Doré, por su parte, mantuvo relación con célebres figuras como Alexandre Dumas, padre e hijo, Théophile Gautier, Gustave Flaubert y los músicos Franz Liszt y Gioacchino Rossini, entre otros (Sazatornil Ruiz 2010, 17). Igualmente, sus contactos, esto es, las relaciones de Davillier en España les permitían acceder a espacios y figuras sociales destacadas.

Todos los artistas y creadores mencionados son ejemplos de las relaciones internacionales de la saga Madrazo. Bien situados, estos viajeros llegaron a España con sus proyectos profesionales, y desarrollaron una producción que posee, en conjunto, una serie de características amparadas bajo un interés por un exotismo como posibilidad estética primordial. Todos ellos llevaron a cabo su propia versión de lo que España parecía prometer a los viajeros.

## **2. Un imaginario musical: la producción en el entorno internacional de los Madrazo**

En el entramado de relaciones sociales y profesionales de la saga de los Madrazo encontramos figuras con acceso a espacios elitistas. Con todo, no es este el mundo que aparece en los relatos de sus viajes de manera preferente. Es el mundo popular, las posadas y ventas, las serenatas sorprendidas en una esquina o la música en las calles las que atrajeron su atención. Los salones presentados con interés son los patios andaluces en los que se escucha música de guitarra, por su atractivo aroma oriental. Los ambientes populares superan sin duda en interés a los espacios burgueses acomodados. Estos

---

<sup>188</sup> “Souvent il venait dîner chez moi en compagnie de sa femme, de son beau – frère et de quelques amis espagnols. Toute étiquette était bannie de nos réunions, et la soirée se passait à causer ou à chanter des seguidilles, des *jotas* et des *malagueñas* [...] [Martín] Rico, aussi habile comme guitarero que comme peintre, et on ne se quittait qu'après avoir épuisé le répertoire. Gustave Doré était parfois des nôtres [...]”. (Davilliers 1875, 52)

últimos, citados con mucha menor frecuencia, suelen ser menospreciados frente a la imagen de la música popular y sus intérpretes en ambientes modestos.

A continuación veremos estas producciones diferenciadas. Así, al mundo popular, a menudo convertido en una idealizada ficción, se opone el registro crítico de los salones burgueses y aristocráticos.

### **2.1. Veladas musicales “a la española”: recreaciones de los viajeros franceses**

A continuación expongo relatos e ilustraciones sobre los viajes llevados a cabo por quienes, a su regreso, difundieron una imagen singular del país visitado. En su producción encontramos rasgos característicos fruto de una elaboración de marcada fantasía en la combinación de elementos y prácticas que encandilaron a quienes consumían una producción editorial y artística de exagerado exotismo. Los estereotipos se convierten en las claves para descifrar los intereses del viajero.

Entre los tópicos empleados en abundancia se encuentran los siguientes: un gusto por la pobreza pintoresca, esto es, la consideración de las condiciones económicas modestas como garante de felicidad y alegre música; el error que suponía sin duda procurar seguir tendencias estéticas europeas, de modo preferente provenientes de Francia, país que poseía una superioridad intrínseca en cuanto a todo lo que no fuera considerado puramente español, por popular; la pasión incontrolada de cada español, especialmente si pertenecía a la clase popular, por el baile y la música denominados nacionales. Estos rasgos, expresados de modo rotundo, y en ocasiones sin sutileza, se encuentran de manera obstinada en las distintas producciones de artistas aquí documentadas. En ellas se observa un hilo conductor centrado en la búsqueda de una experiencia única en un país exótico, menos civilizado, apasionado, orgulloso, y en definitiva, ajeno a la superior sociedad de la que procedían los viajeros.

Todos los creadores cuya producción se incluye en este apartado tienen en común formar parte del ámbito cultural francés. Con carreras de éxitos diversos, la mayoría disfrutaron de una posición garante de comodidades. Théophile Gautier, Prosper Mérimée y Alexandre Dumas fueron figuras de éxito cuyas producciones literarias han perdurado. Charles Davillier disfrutó de una acomodada posición, al igual que Isidore — Justin Taylor, quien ocupó puestos relevantes en la administración del Estado francés. Por su parte, Gustave Doré fue un artista destacado en el mercado de las publicaciones ilustradas. Adolphe Desbarolles y Eugène Giraud fueron artistas que en el momento de

llevar a cabo su viaje por España no gozaban de la posición económica ni el éxito de otros, si bien se sumaron a la estrella literaria de Dumas.

La creencia en una España percibida como un país romántico ofrecía un disfrute unido a una singularidad presente en cada producción artística. En palabras de Théophile Gautier: “Hay dos sentidos de lo exótico: el primero os da el gusto de lo exótico en el espacio [...] El gusto más refinado, una corrupción más suprema; es éste el gusto de lo exótico a través del tiempo”<sup>189</sup>. Andalucía aunaba ambos, como una tierra lejana poseedora de una historia entendida a menudo a través de una más que flexible interpretación de leyendas. Aparecía así reflejada la concepción nacional propia de quienes, como viajeros, mostraron su visión del otro, de quien resultaba ajeno, por exótico, frente a sí mismos. Por otra parte, si la realidad no encajaba con la noción idealizada del país visitado e incluso con el sentido y aprovechamiento del propio viaje, surgía en ocasiones un desconcierto muy crítico.

### “Todo era música y deleite”: la pobreza pintoresca

El escritor Théophile Gautier describió España como una nación que le permitía evocar anhelos, convertido así en una quimera:

Más allá de su patria natural, cada hombre tiene una patria de adopción, un país soñado al que, incluso antes de haberlo visto, su fantasía prefiere dirigirse, y que puebla con figuras a su antojo. Nosotros, es en España donde hemos creado esos castillos en el aire, como los diseños de Víctor Hugo<sup>190</sup>.

Su producción hace referencia a una abundancia de elementos considerados identitarios españoles, y exhibe al mismo tiempo un gusto por lo popular del que gozó un público ansioso de relatos exóticos. Su éxito difundió la imagen de una España ajena a la civilizada Europa y repleta de música y bailes típicos. Esta visión exigió una selección de elementos, así como una absoluta libertad en la evocación de escenas musicales, a menudo idealizadas por tópicos.

---

<sup>189</sup> “Il y a deux sens de l'exotique: le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace [...] Le goût plus raffiné, une corruption plus suprême; c'est ce goût de l'exotique à travers les temps”. (Gautier 1888). Sobre la “enfermedad del exotismo” [“cette maladie de l'exotisme”] en Gautier y los hermanos Goncourt, véase Sabatier (1984, 353 – 354).

<sup>190</sup> “Outre sa patrie naturelle, chaque homme a une patrie d'adoption, un pays rêvé où, même avant de l'avoir vu, sa fantaisie se promène de préférence, où il bâtit des châteaux imaginaires qu'il peuple de figures à sa guise. Nous, c'est en Espagne que nous avons toujours élevé ces châteaux fantastiques, pareils à des desseins de Victor Hugo”. (Gautier 1865, 245)

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

La publicación en 1843 de *Voyage en Espagne* de Gautier fue un éxito traducido y difundido con profusión<sup>191</sup>. A este relato de viajes le precedió la representación del vaudeville homónimo en el mismo año<sup>192</sup>. Gautier recorrió España desde mayo a septiembre de 1840, la mayor parte del tiempo viajando por Andalucía. Regresó a España en los años 1846, 1849 y 1864 (sobre sus recorridos, véanse Campos Martín y Campos Plaza 2001, 202; y Fernández Sánchez 1995, 142). Fue, por tanto, un viajero con más experiencia que muchos de los que difundieron su producción sobre España tras una estancia breve no repetida.

En sus textos, Gautier muestra su aprecio por esa forma de vida relajada llena de música, juego y conversaciones. Asimismo, lleva a cabo la habitual confusión entre el Sur de España y el país en su totalidad, escogido como seña de identidad general por su mezcla de orientalismo y alhambrismo, en una combinación a la que se asigna la identidad nacional sin ambages. Como ejemplo, afirma que la vida en Granada es “todo ocio, llena de conversación, siesta, paseo, música y danza”. Este tipo de vida se debe, en su opinión, a la falta de oportunidades para triunfar o para mejorar la situación económica de los españoles. Así pues, y ante la ausencia de posibilidades (“la certidumbre de no poder ganar dinero apagaba toda ambición: ninguna carrera estaba abierta a los jóvenes”<sup>193</sup>) se procura un disfrute cotidiano basado en la rutina social de la visita, el paseo y la conversación. Ignora de este modo con frecuencia el trabajo y el desarrollo del país visitado. Se trata de un pensamiento que permite considerar la pobreza como un elemento pintoresco, siempre asignado a otros, sin una particular expresión de empatía ante las dificultades. Se trata, en definitiva, de una idealización. Las personas que encuentra a su

---

<sup>191</sup> Algunos de los relatos de viaje de Théophile Gautier fueron publicados en 1842 en la *Revue de deux mondes*. En 1843 se publicó una recopilación con el título *Tra los montes*. La primera edición revisada fue publicada en París en 1845 por el editor Charpentier con el título *Voyage en Espagne*. En 1853 se publicó la traducción al inglés con el título *Wanderings in Spain*, con ilustraciones de McQuoid (Peláez 1996, 646). Empleo la reedición revisada y corregida por el autor y publicada por Charpentier (Gautier 1859) y la edición londinense (Gautier 1853), así como la edición francesa de 1865 publicada por Michel Lévy Frères (Gautier, *Quand on voyage* 1865). Cada una de ellas incluye diferencias o añadidos en sus respectivos textos.

<sup>192</sup> Gautier dedicó la obra a Eugène Piot, fotógrafo y periodista con quien viajó por España en 1840. Piot (París, 1812 – 1890), por su parte, realizó daguerrotipos de monumentos españoles. Fue coleccionista e historiador del arte. Realizó viajes por países como Italia, Grecia o Egipto, publicando obras gráficas al respecto. En 1873 fue nombrado miembro de la RABASF. (Ch. Piot 2010)

<sup>193</sup> “Pour quelqu'un qui arrive de Paris ou de Londres, ces deux tourbillons d'activité dévorante, d'existences fiévreuses et surexcitées, c'est un spectacle singulier que la vie que l'on mène à Grenade, vie toute de loisir, remplie par la conversation, la sieste, la promenade, la musique et la danse [...] La certitude de ne pouvoir gagner d'argent éteint toute ambition: aucune carrière n'est ouverte aux jeunes gens [...]”. (Gautier 1859, 247)

paso son pobres, y ante la ausencia de expectativas, felices mientras tocan la guitarra y cantan.

La situación le parece envidiable, pues los españoles son descritos por Gautier como personas más afortunadas que sus visitantes: “Tienen tiempo para vivir. Nosotros no podemos decir lo mismo. Los españoles no conciben que se trabaje primero para descansar después. Prefieren hacer lo opuesto, lo que me parece efectivamente más inteligente”. Y de este modo: “Un obrero que ha ganado algunos reales abandona entonces su obra, se echa a la espalda su hermosa chaqueta bordada, coge su guitarra, y se va a bailar o a hacer el amor a las majas que conoce hasta que no le queda ni un solo cuarto. Entonces vuelve a su trabajo”<sup>194</sup>. La guitarra, la libertad y el disfrute pese a cualquier condición e interés. Para Gautier, esa despreocupación le hace pensar que actúan “como si el asunto más importante de la vida de un español fuera el placer. Se dedica a él en cuerpo y alma, con admirable facilidad y franqueza”, y así, como ejemplo, al entrar en la ciudad de Vélez — Málaga escucha música desde los balcones, en las calles y en los hogares: “las guitarras emitían un amortiguado zumbido como el de las abejas, las castañuelas se agitaban felizmente”, y, en consecuencia, “todo era música y deleite”<sup>195</sup>.

Este aprecio por la ausencia de progreso se encuentra en la producción de Charles Davillier y Gustave Doré. En su publicación conjunta *L'Espagne*<sup>196</sup>, y siguiendo el modelo de *Itineraire* de Alexandre Laborde (1806 — 1820), incluyeron referencias geográficas, históricas y políticas, usos y costumbres, folklore y gastronomía, entre otros temas, por lo que el abultado volumen recopilatorio de setecientas setenta y nueve páginas es un muestrario de experiencias diversas. Las ilustraciones también corresponden a esa variedad. En ellas la música aparece en su espacio más pintoresco. Teatros, bailes de candil, tertulias, serenatas, procesiones, música en rituales funerarios, toda estas escenas poseen interés, frente a un menor aprecio por los ámbitos sociales considerados más cercanos a su propio nivel social en su país de origen.

---

<sup>194</sup> “Ils [les espagnols] ont le temps de vivre, et nous ne pouvons guère en dire autant. Les Espagnols ne conçoivent pas que l'on travaille d'abord pour se reposer ensuite. Ils aiment beaucoup mieux faire l'inverse, ce qui me paraît effectivement plus sage. Un ouvrier qui a gagné quelques réaux laisse là son ouvrage, met sa belle veste brodée sur son épaule, prend sa guitare, et va danser ou faire l'amour avec les majas de sa connaissance jusqu'à ce qu'il ne lui reste plus un seul cuarto [en español el original]; alors il reprend la besogne”. (Gautier 1859, 246)

<sup>195</sup> “The guitars emitted a dull hum like that of bees, the castagnettes [en francés el original] rattled merrily, and all was music and delight. It would almost appear as if the most important business of a Spaniard's life were pleasure; he gives himself up to it, heart and soul, with admirable ease and frankness”. (Gautier 1853, 216)

<sup>196</sup> Davillier, Charles (autor), y Gustave Doré (ilustrador). *L'Espagne*, 1874, París, Librairie Hachette et Compagnie.



El deseo de restablecer una equilibrada imagen de un país tan estimado por Davillier como España no impidió que su visión participara de un modelo de pensamiento común. Así, la alusión a la diferencia, a menudo convertida en una alabanza ante la ausencia de progreso, también se encuentra en *L'Espagne*. Se trata de un gusto por una forma de vivir que parecía ir desvaneciéndose. El desarrollo de un avance (“¡oh, progreso de la civilización!”)<sup>197</sup> mengua el colorido diferenciador del país que se espera conocer. Como ejemplo, Davillier lamenta, en esta ocasión, los cambios en la vestimenta de las cigarreras, figuras inspiradoras para conocidas referencias literarias y musicales.

También Adolphe Desbarolles<sup>198</sup> deseaba para el país visitado un permanente, o al menos prolongado, estado de desconexión con Europa: “Pobre España, ¡que Dios te preserve del demonio de la política y del progreso! Porque entonces, ¡adiós castañuelas y guitarras; adiós a la despreocupación y a la alegría! Pero al instante se nos ha demostrado que las innovaciones aún no han tenido oportunidad de éxito en este país”<sup>199</sup>. Así, el retraso asegura, en su opinión, la posibilidad de perpetuarse en un modo de vivir indolente en el que la música, de castañuelas y guitarras, sea frecuente.

### Guitarras nacionales y bailes en las posadas

La frecuente alusión a la interpretación a la guitarra se documenta en textos e ilustraciones diversos. A menudo se relaciona con la imagen de un exótico sur del país entendido como culmen y expresión de los rasgos estéticos e interpretaciones musicales propiamente españolas. Esta búsqueda premeditada fue objetivo de Prosper Mérimée. En sus textos empleó como referencias iconográficas los instrumentos y la música que mejor representaban el sueño de una tierra exótica. Los pianos desaparecen para dar paso a las guitarras. Incluye en su producción literaria una abundancia de instrumentos musicales específicos: “He visto una mandolina colgada en la pared. En España, ves mandolinas en

---

<sup>197</sup> “Ô, progrès de la civilisation!”. (Davillier y Doré 1874, 333)

<sup>198</sup> Adolphe Desbarolles [Desbarolles] (París, 1801-1886). Pintor y litógrafo, fue autor de artículos sobre esgrima en *Le Figaro*, así como de un tratado de quiromancia. Desbarolles, junto a Eugène Giraud como ilustrador publicó *Deux artistes en Espagne*. París, Gustave Barba, 1862. (Voz “Desbarolles, Adolphe”, BNF 2010)

<sup>199</sup> “Pauvre Espagne! ¡Que Dieu te préserve du démon de la politique et du progrès! car alors, adieu castagnettes et guitares; adieu l’insouciance et la gaieté! Mais il nous fut à l’instant prouvé que les innovations n’ont pas encore en ce pays de chances de succès”. (Desbarolles y Giraud 1862, 182)

cada esquina”<sup>200</sup>. El costumbrismo aparece en su producción al evocar una música o un modo de vivir particular, al menos para ciertos momentos, lugares y públicos.

Mérimée viajó a España en seis ocasiones. Llevó a cabo su primera visita durante los meses de junio a diciembre de 1830. Regresó a España en 1840, 1845, 1853, 1859 y 1864 (Pardo 1989, 402). La producción literaria y epistolar del escritor es valorada por su trascendencia en el imaginario sobre España<sup>201</sup>. En sus cartas expone las impresiones de lo que halla a su paso, así como todo aquello que anhela ver y no encuentra. En ocasiones, la diferencia entre la realidad que registra en sus textos privados y la ficción literaria por él creada es llamativa. Mérimée alternó sus intereses por los rasgos más románticos del país visitado, a menudo identificados con un modo de vivir modesto, con sus relaciones con la clase alta española, con la cual mantuvo contactos tanto en España como en Francia. Es por tanto un ejemplo de viajero bien situado que aprecia ambientes y prácticas que le resultan alejados de su cotidianidad (véase cap. VI, subapart. 2.2).

El interés por la singularidad de los países descritos en las guías y memorias de viajes favoreció la difusión de ilustraciones. El lector disfrutaba de las imágenes que recreaban lugares, tipos y escenas costumbristas. Su coste era considerado rentable, dado el mayor interés por aquellos relatos ilustrados. Siguiendo esa tendencia editorial, las escenas musicales fueron incluidas en la colección de grabados publicados en *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la cote d'Afrique de Tanger a Tétouan*<sup>202</sup> por el barón Taylor. Las ciento sesenta y cinco ilustraciones fueron realizadas principalmente por Taylor, con la colaboración de Pharamond Blanchard<sup>203</sup>, quien realizó cincuenta y siete, e Hippolyte Sebron, quien realizó cuatro. En ellas aparece la guitarra en los

---

<sup>200</sup> “[...] avisant une mandoline accrochée contre la muraille. Y a partout des mandolines en Espagne”. (P. Mérimée, *Carmen* 1846, 24)

<sup>201</sup> A las distintas ediciones de la documentación epistolar de Mérimée (1845, 1988 y 1989) se une la edición de 1846 de *Carmen*, col. Classiques du Monde. París, George Thoné. Aquellas son las siguientes: *Lettres adressées d'Espagne au directeur de la Revue de Paris*, 1845. París, Charpentier; *Lettres de Prosper Mérimée à la comtesse de Montijo: mère de l'impératrice Eugénie*, 1930, Hanotaux (prefacio). París, edición privada, Jacobo Stuart Fitz James y Falcó, duque de Berwick y de Alba, vol. 1; y *Lettres d'Espagne*, 1989, Gérard Chalian (presentación). Bruselas, Éditions Complexe. Textos originales entre 1830 y 1840; así como *Viajes a España* 1988, Gabino Ramos González (traducción, prólogo, notas y cronología). Madrid, Aguilar.

<sup>202</sup> Las imágenes empleadas en la presente investigación corresponden a la siguiente edición: Isidore – Justin Taylor. *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la cote d'Afrique de Tanger a Tétouan*. París, Lemaitre, 2 vols. Ambos fueron publicados con anterioridad, en 1826 y 1832 (París, Gidé et fils)

<sup>203</sup> Blanchard también tuvo contacto en París y Madrid con Federico de Madrazo (Federico de Madrazo. Carta a Raimundo de Madrazo, Madrid, 4/IV/1863, *Epistolario I*, 611). Formaría parte desde 1825 del equipo de artistas de José de Madrazo para el Real Establecimiento Litográfico. Instalado ese año en España, una década más tarde llegó la oportunidad de colaborar en la empresa de Taylor para la adquisición de obras con destino a la Galería Española de Luis Felipe, realizando su viaje por Andalucía en 1836 y 1837. (Quesada 1996, 102 – 103)

interiores de hogares andaluces, así como en el exterior de la mezquita de Córdoba o en ciudades como Jerez. No se encuentra referencia a los hogares burgueses o aristocráticos, a pesar de que el barón Taylor tuvo contacto muy estrecho con los espacios sociales de la alta burguesía y el mundo artístico en España, con una extensa relación personal y profesional con José y Federico de Madrazo (véase cap. VI, apart. 1). Sin embargo, es la España popular la que aparece en sus grabados, y a esos ámbitos se circunscribe el interés por la música.

El término *pittoresque* hacía referencia a la inclusión de ilustraciones tanto como imágenes literarias evocadoras. Empleado desde mediados del siglo XVIII, fue frecuente en los títulos de las obras de la primera mitad del siglo XIX, en las que se anunciaban la calidad e interés de las imágenes como reclamo comercial. En el caso de la publicación de Taylor, conviene señalar que sus ilustraciones y sus respectivas descripciones fueron difundidas primero (1826), mientras los textos fueron preparados diez años después del inicio de la producción. Esto se debió al mayor interés de aquellas para el público de suscriptores. El catálogo completo fue publicado por Gide y J. Baudry finalmente en 1851<sup>204</sup>.

Vemos a continuación dos imágenes de Taylor con elementos musicales. En la obra *Ventana de una casa en Jerez* (1860) una joven toca la guitarra en el hogar. En el texto que acompaña a la imagen se describe la escena del siguiente modo: “la hija de Andalucía [...] pasa horas deliciosas cerca de su ventana para hacer correr sus dedos por su guitarra” ya que “amaba hacer hablar a su guitarra; es su confidente, su intérprete”. Este instrumento “seguía los movimientos de su alma, y así la joven hacía escuchar la triste rondeña, el melancólico polo o las alegres y ligeras seguidillas y jácaras”. La guitarra asociada a una intérprete es un modelo común también en la producción de artistas franceses como Delacroix, y participa de una visión del espacio personal de la figura femenina en su ámbito privado, haciendo música de modo frecuente a la guitarra. El escritor francés, por su parte, procura una descripción en buena parte romantizada, para otorgar al instrumento el carácter tan común señalado en numerosas descripciones. Así, la guitarra es “siempre nacional en Andalucía”<sup>205</sup>.

<sup>204</sup> Sobre el término *pittoresque*, su empleo en la obra de Taylor, y sobre la producción y periodicidad de los distintos volúmenes de la publicación, véase A. Luxenberg. (2013, 42 – 45, 195 – 196)

<sup>205</sup> “Là une jeune fille aime à faire parler sa guitare; sa guitare c'est sa confidente, c'est son interprète, et suivant les mouvements de son âme, elle fait entendre la triste rondeña, le mélancolique polo, ou les joyeuses et légères seguidillas et jácaras [...] La guitare est toujours nationale en Andalousie [...] La fille de l'Andalous [...] passe des heures délicieuses près de sa croisée à faire courir ses doigts sur sa guitare”. (Isidore – Justin Taylor. “Fenêtre d'une maison à Xérés”, Taylor 1860, I, 326)

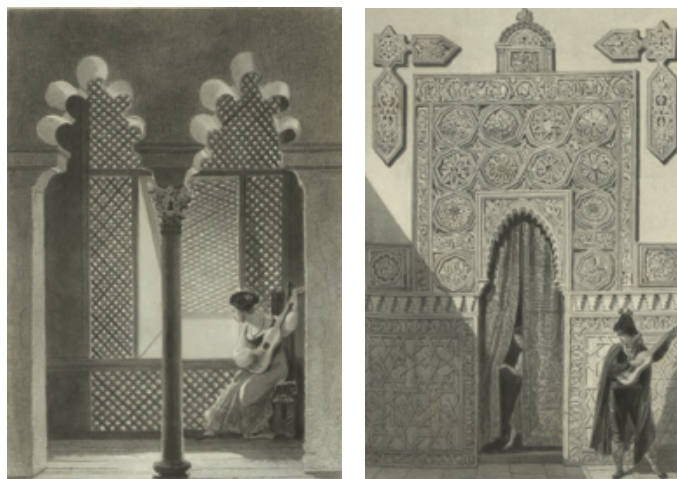


Fig. 294. Isidore — Justin Taylor. “Fenêtre d'une maison à Xerès”, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la cote d'Afrique de Tanger à Tétouan*, 1860, vol. I, plancha 70, 32.

Fig. 295. Isidore — Justin Taylor. “Entrée d'un maison à Grenade”, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la cote d'Afrique de Tanger à Tétouan*, 1860, vol. II, plancha 91, 100.

Taylor no abandona los umbrales de los hogares, pues ése es el escenario de la escena granadina en la que también representa la música, aquí llevada a cabo por un hombre que parece ofrecer una serenata. Como en otras ocasiones, Taylor realiza un dibujo, *Entrada de una casa en Granada* (1860), en el que aparece una guitarra en el marco de una arquitectura arabizante. Que se encuentre el instrumento no significa que sea incluido en las descripciones de las imágenes. De este modo, la escena del cortejo musical no es comentada, y en su lugar, se señala el detalle de la abundancia de cortinas en las puertas de los hogares andaluces.

Numerosas referencias a las interpretaciones a la guitarra como instrumento omnipresente se encuentran en la obra conjunta de los artistas Eugène Giraud<sup>206</sup> y Adolphe Desbarolles. Ambos coincidieron con Alexandre Dumas en Madrid en 1846 y decidieron viajar junto al afamado escritor. Dumas aseguraba: “Giraud no es un pintor, es la pintura”<sup>207</sup>. Federico de Madrazo también alabó su calidad, y consultó a su padre sobre la presencia del artista en España: “Está en Madrid un pintor francés llamado Mr. Giraud? Me escribe Dumas que debe encontrarse allí; es hombre de mucho mérito, hace muy bien los retratos al pastel y los cuadros de género” (Carta a José de Madrazo,

<sup>206</sup> Pierre — François — Eugène Giraud (París, 1806 – 1881). Pintor, acuarelista, caricaturista, grabador y decorador teatral. Entre su producción destacan los retratos realizado a Gustave Flaubert, Charles Baudelaire y Honoré de Balzac. (Levrat 2008)

<sup>207</sup> “Giraud n’est pas un peintre, c’est la peinture”. (Alexandre Dumas. Carta 5, Madrid, 20/X/1846, *De Paris à Cadix. Impressions de voyage* 2006, 62)

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

Arechavaleta, 26/VIII/1846, *Epistolario I*, 413). Giraud y Desbarolles, a su vez, colaboraron en la publicación de su propio relato sobre su experiencia de España<sup>208</sup>. Las ilustraciones de Giraud tienen mucha relación con el texto de Dumas.

En su relato ilustrado, Giraud no duda en lanzarse a bailar boleros, mientras Desbarolles descuelga de la pared una guitarra. La siesta termina y comienza la música. Todo esto ocurre en el hogar de los viajeros, una posada, del modo siguiente:

¡Hola, las castañuelas, hola! La hora de la siesta ya acabó [...] yo descuelgo una guitarra de la pared [...] Giraud [...] plantado como un bailarín del teatro español, y ahí está marcando el paso del bolero, que ya ha sabido entender [...] las castañuelas repiquetean, los grupos se mezclan y la posada es una sala de baile<sup>209</sup>.

No aparecen en sus relatos o ilustraciones instrumentos como el piano, tan habitual en otros salones, o los bailes europeos tan comunes. Tampoco en la producción pictórica ambientada en España se registran de manera significativa. Giraud y Desbarolles no fueron una excepción. El instrumento incluido en las ilustraciones de Giraud para la publicación junto a Desbarolles es la guitarra. Es el que encuentran en medio del camino, el que llevan los arrieros, el que escuchan en los bailes, junto con castañuelas y panderetas, y en definitiva, el que simboliza la música de la que disfrutaban. No resulta sorprendente, pues la guitarra representó la referencia asignada a las imágenes plásticas y literarias sobre España (Piquer Sanclemente y Christoforidis 2011, 7). También es la guitarra la que les guía en la noche hasta encontrar cobijo en una fiesta en la que, como extranjeros, son recibidos con hospitalidad. Tal y como narra Desbarolles: “en medio del silencio, distinguí a lo lejos como un sonido de guitarra. Desperté a mi amigo [Giraud] y gracias a esta música nocturna llegamos pronto a la puerta de una posada”<sup>210</sup>.

El modo imprevisto en el que un lugar se convierte en un espacio para la música es una referencia común. Las interpretaciones surgidas tras un toque de guitarra o de castañuela fueron escenas reiteradas en su publicación. Encuentran a su paso fandangos

---

<sup>208</sup> Adolphe Desbarolles (texto), Eugène Giraud (ilustrador). *Deux artistes en Espagne*. 1862, París, G. Barba. El apellido del escritor aparece escrito con distinta ortografía [Desbarolles, Desbarolles].

<sup>209</sup> “Holà! Les castagnettes, holà! l'heure de la sieste est passée [...] je décroche une guitare du mur [...] Giraud est déjà debout, campé comme un danseur du théâtre espagnol, et voilà marquant le pas du boléro, qu'il a déjà su comprendre [...] les castagnettes roulent, les groupes se mêlent et l'auberge est une salle de bal”. (Desbarolles y Giraud 1862, VI — VII)

<sup>210</sup> “[...] au milieu du silence, je distinguai dans le lointain comme un bruit de guitare. Je réveille mon ami, et, grâce à cette musique nocturne, nous arrivons bientôt devant la porte d'une posada”. En esta ocasión la música consistió en baladas andaluzas y piezas patrióticas, entre las que destaca el Himno de Riego. (Desbarolles y Giraud 1862, 149)

y boleros, guitarras y castañuelas, en todos los lugares visitados, patios y comedores de posadas en los que muleteros, contrabandistas o toreros se convierten en músicos; esquinas y calles con serenatas o balcones de los que surgen melodías.



Fig. 296. Eugène Giraud. s.t, *Deux artistes en Espagne*, 1862, 33.

Fig. 297. Eugène Giraud. *Danse dans une posada de Grenade*, 1852, 153 x 220 cm. Soissons, Aisé, Musée des Beaux – Arts de Soissons, no. inv. MI 73. Imagen fotográfica, Villers – Cotterêts, Musée Alexandre Dumas, 1992, no. 226.

Estas descripciones de Desbarolles incluyen elementos comunes a la obra de Giraud *Danse dans une posada de Grenade* (1852). Una guitarra, castañuelas y pandereta se observan en primer plano, y enmarcan las figuras de bailarines en plena interpretación. Estas obras recrean escenas imaginadas en las que se exhibe una mixtificación a través de la estilización y las posturas de las figuras, a lo que se une una cuidada indumentaria.

Estas posadas, hogares de los viajeros, fueron objeto de comentario, generalmente con una valoración negativa en cuanto a comodidades. Por otra parte, como vemos, con frecuencia se incluyeron descripciones sobre veladas musicales populares en ellas. Así, en la obra de Isidore — Justin Taylor las posadas son “los más miserables albergues de Europa”. A cambio, se disfruta del “placer de encontrar anfitriones muy divertidos y que forman unos cuadros deliciosos”. Allí, el fandango o las seguidillas son interpretados sin fatiga por los arrieros, bajo las órdenes del dueño, quien se mueve con “su guitarra bajo su brazo, siempre preparado a hacer bailar a sus viajeros”. Definido como “un músico sin rival en el mundo”, Juan Fernández, dueño de la *Fontana de oro* se convierte, en palabras de Taylor, en “un artista de un talento superior”<sup>211</sup>. El gusto por los ambientes modestos

<sup>211</sup> “Les hôtelleries [...] sont bien les plus misérables auberges de l'Europe [...] elles se distinguent surtout par le plaisir que l'on y éprouve de rencontrer des hôtes fort divertissans, et qui forment des tableaux délicieux. [...] les muletiers ne sont jamais fatigués pour un *fandango* ou une *seguidilla*, et le maître de la

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

concuerta con el aprecio por las clases populares, las cuales aparecen a menudo descritas como poseedoras del auténtico y noble espíritu español y del talento para la música, frente a la crítica a las clases acomodadas (véase cap. VI, subapart. 2.2).

Una guitarra se encuentra en una carta autógrafa relativa al viaje por España de Charles Davillier y Gustave Doré, también referida a una escena cotidiana, un almuerzo en una posada.



Fig. 298. Charles Davillier y Gustave Doré. Carta autógrafa, 1871. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

Gustave Doré, prolífico creador de imágenes incluidas en diversas publicaciones, sentía gran interés por la obra de Cervantes, lo que aumentó el aliciente de viajar por España. Por su parte, Charles Davillier, coleccionista e hispanista, visitó España con frecuencia. Davillier y Doré viajaron juntos entre 1861 y 1862, y una vez más en 1871. El relato de sus experiencias compartidas se difundió por entregas en el periódico *Le Tour du monde* entre 1862 y 1873. En 1874 fue publicado en un volumen con el título *L'Espagne*, ya mencionado. La realización de trescientas nueve ilustraciones intercaladas en la obra fue publicitada por su atractivo para el público, siendo desde el inicio del proyecto un objetivo editorial.

Doré realizó ilustraciones sobre representaciones de bailes en un entorno cotidiano, con asistentes de apariencia más modesta y con una mayor expresividad en la

---

maison, qui va donnant ses ordres sa guitare sous son bras, est toujours prêt à faire danser ses voyageurs. Notre aubergiste n'a pas de rival au monde comme musicien [...] un artiste d'un talent supérieur [...]". (Taylor 1860, 226)



ejecución del baile. Un ejemplo sería la obra *Baile de candil en el barrio de Triana*. El baile aparece definido como propio de la clase popular. Davillier, por su parte, lo describe del siguiente modo:

Se llaman bailes de candil los bailes de clase baja que tienen lugar normalmente en una taberna, una botillería [...] o en alguna casa de modesta apariencia; se han llamado así esas reuniones a causa de su iluminación poco brillante, que consiste más a menudo en un candil, pequeña lámpara en cuero o en hierro [...]<sup>212</sup>.

En esa escena aparece recogido el empleo de un violín, instrumento no incluido de manera habitual en las ilustraciones relacionadas con la música popular.



Fig. 299. Gustave Doré. “Baile de candil [Bal de gens de peuple] dans le faubourg de Triana”, *L'Espagne*, 1874, 385.

Doré realizó veintitrés ilustraciones con presencia de la música en la publicación junto a Davillier, bien como interpretación, como espacio musical o como elemento iconográfico para una escena de género. Los instrumentos incluidos en ellas son guitarras, castañuelas y panderetas; los bailes son populares, con títulos como bolero, fandango, malagueña o zorongo, junto con las habituales referencias a las “danzas gitanas”. Un ejemplo es la obra *Gitana de Granada bailando el zorongo*, cuya escena ilustrada fue descrita por Davillier. El escritor obvia una incómoda realidad en la interpretación a favor del encanto del baile, del modo indicado a continuación: “una bella joven llamada la

---

<sup>212</sup> “On appelle *bailes de candil* [en español el original] les bals de bas étage qui ont lieu ordinairement dans une *taberna* [en español el original], une *botillería* [en español el original] [...] ou dans quelque maison de modeste apparence: on a nommé ainsi ces réunions à cause de leur éclairage peu brillant, qui consiste le plus souvent en un *candil*, petite lampe en cuivre ou en fer [...]”. (Davillier y Doré 1874, 384)



## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

*Petra* comenzó a bailar el zorongo con una flexibilidad y gracia encantadoras; sus pies desnudos rozaron el suelo sembrado de guijarros, como si estuviera bailando sobre una alfombra”<sup>213</sup>. Un baile sobre guijarros convertido, por mor del gusto idealizado por una cierta pobreza costumbrista, en un cómodo, y alfombrado, lugar de interpretación musical.



Fig. 300. Gustave Doré. “Gitana de Grenade dansant le zorongo”, *L'Espagne*, 1874, 215.

En las elaboradas fantasías de Alexandre Dumas<sup>214</sup> sobre su recorrido por España, se encuentran también descripciones de espectáculos musicales como el organizado en Granada en la famosa Fonda de los Siete Suelos. Dumas y su grupo contrataron a músicos para conocer en qué consistía una verdadera “fiesta gitana”. En esa ocasión, a la calidad técnica y expresiva de las bailarinas profesionales se opusieron, en opinión de Dumas, la suciedad, pobreza y fealdad del ambiente y de las intérpretes.

El primer piso se convirtió en sala de baile, al toque de unas castañuelas y una guitarra. En el relato de Dumas, los primeros sonidos “con modulaciones extrañas” parecen “pertenecer más a una serpiente que a un hombre”. También desconcierta la

---

<sup>213</sup> “Una grand jeune fille admirablement faite, qu’on appelait *la Petra*, se mit à danser le *zorongo* avec une souplesse et une grâce charmantes; ses pieds nus effleuraient le sol parsemé de cailloux, comme si elle eût dansé sur un tapis”. (Davillier y Doré 1874, 212)

<sup>214</sup> Empleo las ediciones correspondientes a *Cartas selectas escritas en francés por Alejandro Dumas*, 1847a, Víctor Balaguer (trad.). Barcelona, La Unión; *España y África: Cartas Selectas escritas en francés por Alejandro Dumas. Traducidas al español por varios literatos, seguidas de un breve análisis por Don Wenceslao Ayguals de Izco*, 1847b. Madrid, Sociedad Literaria, imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco; así como 2006. *De Paris à Cadix. Impressions de voyage*, 1847. Montreal, Le Joyeux Roger, primera edición 1847.

apariencia de los músicos, y aún más el aspecto de las bailarinas: “sus ojos eran bellos, pero tan cercanos a unos cabellos mal peinados, que se olvidaba la belleza de los unos para no ver más que la suciedad y entristecedora coquetería de los otros”<sup>215</sup>. A la ausencia de prestancia se une una serie de “movimientos provocativos. Los bailarines se aproximan poco a poco, y se cruzan, sin tocarse la mano, pero rozando sus labios” mientras el cantor, padre de los bailarines, “entremezclaba en su canto gritos obscenos [...]”. No es esa intensidad la que molesta a Dumas, sino la falta de delicadeza y elegancia a la que están acostumbrados “por un sibaritismo bien natural”, esperando por ello “que las manos de los bailarines y bailarinas sean finas, que sus pies sean pequeños, que su piel sea blanca o al menos dorada”<sup>216</sup>. La importancia del aspecto, de modo particular el femenino, forma parte del estereotipo tan habitual en las descripciones de los viajeros. Ese modelo de belleza formal se incluye en la crítica de las interpretaciones musicales en numerosos relatos de viajeros.

Dumas afirma que tanto él como sus compañeros<sup>217</sup> tenían experiencia como asistentes a espectáculos apasionados (“todos habíamos visto danzas arrolladoras”, asegura), pues nada parece haber resultado tan perturbador como los bailes de esta familia de músicos. Hay que tener en cuenta que conocen los bailes estilizados de moda en París. Así, la actuación aquí vista supera todo aquello que “habían visto durante veinte años en los estudios de pintores” (Boulanger y Giraud); todo lo que habían conocido en sus viajes “desde hace quince años” (Dumas y Desbarolles); y todos “los bailes de Variedades y de la Ópera”, estando al tanto de “lo que era la pose de una modelo o una danza de gente ebria”<sup>218</sup>. Es la expresividad del baile la que parece asustar al público. Con todo, esa

---

<sup>215</sup> “Un prélude de castagnettes essayées et de guitares que l’on accordait nous annonça de loin qu’on n’attendait plus que nous. Nous montâmes au premier étage, qui avait été choisi pour la salle de bal [...] sifflait un air avec des modulations étranges, et qui appartient bien plus au serpent qu’à l’homme [...] [Les deux filles] Ces yeux étaient beaux, mais si voisins de cheveux mal peignés, qu’on oubliait la beauté des uns pour ne voir que la sale et attristante coquetterie des autres”. (Alexandre Dumas. Granada, 28/X/1846, Dumas 2006, 223 – 224)

<sup>216</sup> “Les danseurs se rapprochèrent peu à peu et se croisèrent, non plus ne se touchant de la main, mais en s’effleurant des lèvres [...] Pendant ce temps, le père entremêlait son chant de cris obscènes [...] Nous ne méprisons pas plus ces sortes de danses qu’autre chose; mais nous voulons, par un sybaritisme bien naturel, que les mains des danseurs et danseuses soient fines, que leurs pieds soient petits, que leur peau soit blanche ou tout au moins dorée”. (Alexandre Dumas. Granada, 28/X/1846, Dumas 2006, 225 – 226)

<sup>217</sup> Junto a Desbarolles y Giraud, ya mencionados, también formaron parte del grupo de viajeros de Dumas Louis Boulanger, el escritor y habitual colaborador de Dumas, Auguste Maquet, y su propio hijo, el bien conocido autor de *La dama de las camelias*. Dumas viajó acompañado por su empleado, Paul [Eau — de — Beaujoin]. Sobre la formación del grupo y la distribución de responsabilidades en el viaje, véase Levrat (2008, I, 31 – 32).

<sup>218</sup> “Il y a un sentiment [...] c’est cette peur pudique qu’on ressent en face de ces sortes de scènes [...] tous tant que nous étions là, nous avions vu des danses folles. On ne vit pas depuis vingt ans comme Boulanger et Giraud dans des ateliers; on ne voyage pas depuis quinze ans comme moi et Desbarolles; on n’a pas vu

impresión no fue la habitual, pues el grupo disfrutó de veladas musicales que les resultaron de mucho interés por su gracia, su encanto y su color local, manteniendo de este modo la visión edulcorada al gusto europeo. Giraud, por su parte, recreó tanto los bailes españoles como aquellas escenas referidas por Dumas en la Ópera de París.

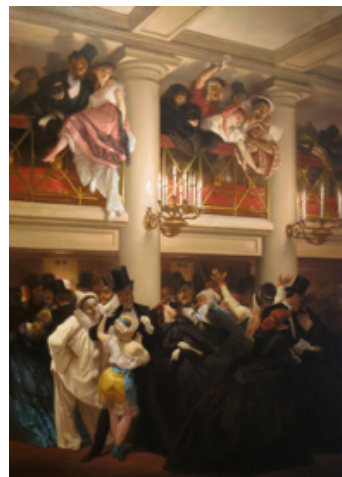


Fig. 301. Eugène Giraud. s.t., 1862, *Deux artistes en Espagne*, 32.

Fig. 302. Eugène Giraud. *Le bal de l'Opéra*, 1866, óleo sobre tabla, 172 x 125 cm. París, Musée Carnavalet, no. cat. P2809.

La idealización romántica sobre el folklore encuentra un objeto de interés en las denominadas “danzas gitanas”. Así, con frecuencia, la alusión al término “gitano” es parte de la descripción de la experiencia, incluso si no corresponde con la realidad. Charles Davillier expresó su opinión al respecto, del modo siguiente: “No hay un extranjero que quiera abandonar Granada sin haber visto bailar a las gitanas [...] pero estas danzas, acomodadas al gusto de los extranjeros no tienen ya su salvajismo original”<sup>219</sup>. Critica, en realidad, una práctica que tiene que ver con la profesionalidad, pues se representa un espectáculo ante un público determinado, aun procurando una apariencia de encantadora e improvisada naturalidad. Davillier y Doré, por su parte, contrataron bailarinas y *guitarreros* [en español el original] en el Sacromonte granadino. Estas interpretaciones consideradas características también fueron recreadas por Doré, en esta ocasión en la ilustración *Gitana bailando en un patio de Sevilla* (1874). Se trata de un baile ante un

---

comme nous enfin tous les bals des Variétés et de l'Opéra sans savoir ce que c'est qu'une pose de modèle, ou qu'une danse de gens ivres”. (Alexandre Dumas. Granada, 28/X/1846, Dumas 2006, 226)

<sup>219</sup> “Il n'est pas un étranger qui veuille quitter Grenade sans avoir vu danser les *gitanas* [...] mais ces danses, accommodées au goût des étrangers, n'ont plus leur sauvagerie originale”. (Davillier y Doré 1874, 212)

público cuya apariencia revela un nivel económico acomodado. Los músicos, con guitarra y pandereta, acompañan a la bailarina, quien también emplea percusión, ante una concurrencia que parece observar con atención el espectáculo, pues tal es, ofrecido a quienes son servidos alrededor de una mesa. El entorno también parece mostrar un cierto gusto propio de un hogar refinado. Se trataría, en esta ocasión, de un baile ofrecido en un espacio privado, algo habitual en los relatos de los viajeros, quienes accedían a las tertulias convertidas en veladas musicales. Así, no se trata de las escenas improvisadas, sino de la labor profesionalizada de quien ofrece un espectáculo.



Fig. 303. Gustave Doré. “Gitana dansant dans un patio de Séville”, *L’Espagne*, 1874, 393.

Un ejemplo del gusto por lo popular se encuentra en el relato de Mérimée de una fiesta con “sus amigos los gitanos” durante su estancia en Barcelona en noviembre de 1846. Si bien empleó su tiempo en la consulta de archivos y en las veladas en el consulado francés en la ciudad (Filon 1894, 158), también procuró asistir a otro tipo de reuniones sociales: “Ayer, me invitaron a una *tertullia* [sic] con ocasión del parto de una gitana. El acontecimiento había tenido lugar hacía dos horas. Nos encontramos alrededor de treinta personas en una habitación como la que yo ocupaba en Madrid”<sup>220</sup>, con la música siempre presente: “había tres guitarras y se cantaba a todo pulmón en romaní y catalán”. Mérimée destaca el empleo de lenguas que no conoce, así como valora la belleza de las asistentes:

<sup>220</sup> “Hier, dit — il, on est venu m'inviter à une *tertullia* [sic], à l'occasion de l'accouchement d'une gitana. L'événement avait eu lieu depuis deux heures. Nous nous trouvâmes environ trente personnes dans une chambre comme celle que j'occupais à Madrid”. (Prosper Mérimée. Carta a la condesa de Montijo, XII/1846, Filon 1894, 158)

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

La sociedad se componía de cinco gitanas, de las cuales una era bastante guapa, y de un mismo número de hombres de la misma raza; el resto, catalanas [...] nadie hablaba español y no entendían apenas el mío. No nos intercambiamos nuestras ideas más que por medio de algunas palabras gitanas que gustaron grandemente a la honorable compañía<sup>221</sup>.

Mérimée escoge sin dudar al ambiente popular, presente a su vez en su producción literaria, en la que destaca la figura de Carmen, epítome en cuanto a modelo de expresión de los tópicos nacionales. El escritor se refirió con frecuencia a su aprecio por las clases modestas: “[...] hay en el vulgo una elevación de sentimientos y una educación natural que me encanta y me atrae tanto como me repugna y aburren las conversaciones de salón” (Carta a Boissonade, Madrid, 10/XI/1853, *Correspondance générale 1841 — 1847*, VII, 210, citado por Pardo 1989, 406). Esta preferencia aparece de modo habitual en los textos de los viajeros aquí señalados, quienes indican su rechazo a los ámbitos de relación burgueses (véase cap. VI, subapart. 2.2).

### Bailes españoles y bailarinas

Théophile Gautier también se encontró en ocasiones decepcionado por las interpretaciones de bailes españoles, en su caso referidos a un espectáculo teatral en Vitoria. Su aprecio por la música española no impedía su valoración de su calidad, aunque, por otra parte, su criterio no fuera precisamente técnico, sino más bien, una impresión como expectante miembro del público ante “danzas endiabladas”, expresión empleada como resumen descriptivo de los bailes nacionales. Esto fue lo que le ocurrió durante una sesión “que debía terminar con un cierto baile nacional (danza del país) que nos parecía un buen número de cachuchas, de boleros, de fandangos y otras danzas endiabladas”<sup>222</sup>. En el texto, el autor rememora: “Imagínesse usted, amigo lector, la apasionada espera de dos jóvenes franceses entusiastas y románticos que van a ver por primera vez una danza española... ¡en España!”<sup>223</sup>. Gautier y su amigo Piot adquirieron

---

<sup>221</sup> “Il y avait trois guitares et l'on chantait à tue — tête en romani et en catalan. La société se composait de cinq gitanas, dont une assez jolie, et d'autant d'hommes de même race; le reste, catalans [...] Personne ne parlait l'espagnol et l'on n'entendait guère le mien. Nous n'échangions nos idées qu'au moyen de quelques mots de bohémien qui plaisaient grandement à l'honorable compagnie” (Prosper Mérimée. Carta a la condesa de Montijo, XII/1846, Filon 1894, 158 — 159). Sobre el uso del lenguaje en *Carmen*, véase el estudio de María Elena Baynat. (Baynat Monreal 2007)

<sup>222</sup> “[...] qui devait se terminer par un certain *baile nacional* [en español el original] (danse du pays) qui nous paraissait gros de cachuchas, de boléros, de fandangos et autres danses endiablées”. (Gautier 1859, 28)

<sup>223</sup> “Représentez — vous bien, ami lecteur, l'attente passionnée de deux jeunes Français enthousiastes et Romantiques qui vont voir pour la première fois une danse espagnole... en Espagne!”. (Gautier 1859, 30)

un asiento de luneta y, “medio asfixiados” por el olor y el humo del tabaco, escucharon una orquesta “compuesta por una sola fila de músicos, casi todos tocando instrumentos de metal, quienes soplaban valientemente en las cornetas de pistones siempre la misma cantinela [...]”. Impaciente, Gautier limpia “el cristal de sus impertinentes con una furiosa actividad, para no perderse nada del baile nacional”. Tras una fanfarria, finalmente “el baile nacional llega bajo la figura de un bailarín y una bailarina, ambos con castañuelas”. En ese momento, la emoción anhelante desaparece. Gautier afirma: “no he visto nada más triste y más lamentable que estos dos desechos [...]”<sup>224</sup>. La lastimosa presencia de los bailarines, su temblor y “decrepitud tan fúnebre” resulta un sufrimiento para el escritor: “Ese bolero — macabro dura cinco o seis minutos, tras el cual el telón que cae pone fin al suplicio de esos dos desgraciados... y al nuestro”<sup>225</sup>.

Esta primera pésima experiencia (“así es como apareció el bolero ante dos pobres viajeros enamorados del color local”) fue suficiente para permitirle llegar a una rápida conclusión sobre los bailes nacionales en España. Su figura destacable no era una bailarina española cuya interpretación encontrara en el país visitado, sino la bailarina Fanny Elssler<sup>226</sup>. La preeminencia de esta última aparece referida de un modo particular:

Las danzas españolas no existen más que en París, como el marisco, que uno lo encuentra en los mercados de curiosidades y nunca al borde del mar. ¡Oh, Fanny Elssler! Estás ahora en América entre los salvajes, no dudamos que fue usted quien inventó la cachucha<sup>227</sup>.

---

<sup>224</sup> “L'orchestre, composé d'une seule file de musiciens, presque tous jouant d'instruments de cuivre, soufflait vaillamment dans les cornets à piston une ritournelle toujours la même [...] Nous séchions d'impatience dans nos stalles, et je récurais le verre de ma lorgnette avec une activité furieuse, pour ne rien perdre du *baile nacional* [...] les cornets à piston soufflèrent avec plus de tireur que jamais la fanfare déjà décrite, et le *baile nacional* avança sous la figure d'un danseur et d'une danseuse armes tous deux de castagnettes. Je n'ai rien vu de plus triste et de plus lamentable que ces deux grands débris [...]”. (Gautier 1859, 29)

<sup>225</sup> “Ce boléro — macabre dura cinq ou six minutes, après quoi la toile tombant mit fin au supplice de ces deux malheureux...et au nôtre”. (Gautier 1859, 31)

<sup>226</sup> Fanny [Franziska] Elssler (Viena, 1810 – 1884). Bailarina, hija y nieta de Johann y Joseph Elssler, ambos copistas de Franz Joseph Haydn. Debutó a los catorce años. Viajó a Italia para desarrollar su formación, la cual llevó a cabo en Nápoles. De extraordinaria fama, fue destacada su capacidad expresiva para la danza. Junto a su hermana Thérèse (Viena, 1808 – Meran, 1878) se estableció en el teatro de la Ópera de París en 1834. Llevó a cabo giras internacionales. En su estilo incluyó elementos del folclore español. Su interpretación de la cachucha obtuvo un gran éxito. Se retiró del escenario en 1851. (Walter, Horst 2006, 7)

<sup>227</sup> “Voilà comme le boléro apparut à deux pauvres voyageurs épris de couleur locale. Les danses espagnoles n'existent qu'à Paris, comme les coquillages, qu'on ne trouve que chez les marchands de curiosités, et jamais sur le bord de la mer. O Fanny Elssler ! qui êtes maintenant en Amérique chez les sauvages, même avant d'aller en Espagne, nous nous doutions bien que c'était vous qui aviez inventé la cachucha”. (Gautier 1859, 31)



Fig. 304. Marchant (litógrafo), Alexandre Lacauchie (dibujo). *Fanny Elssler como Florinda en el ballet *Le diable boiteux* [El diablo cojuelo], 1842, 25 x 15, 5 cm.*

La interpretación de Elssler también fue apreciada por Federico de Madrazo y su familia durante su estancia en París. Madrazo comenta a su padre el talento de las hermanas Elssler:

Ayer fuimos Luisa [Garreta], Carlota [de Madrazo y Kuntz] y [Eugenio de] Ochoa al Teatro de la Grande Opera a ver *Le diable boiteux* (baile). Es una cosa maravillosa las dos hermanas Elssler [Fanny y Thérèse], bailan como ángeles, la una [Fanny] bailó la cachucha con una gracia particular y perfectamente vestida. (Carta a José de Madrazo, París, 27/I/1838, *Epistolario I*, 76)

Madrazo enumera el tipo de piezas y alude brevemente a la orquesta:

Casi toda la noche estuvieron tocando aires españoles; la cachucha, el trípili, la jota, etc etc, y ¡con qué músicos!, ¡si viera V. qué bien hacía! En la orquesta hay ocho arpas y varios instrumentos nuevos, uno de ellos es una especie de órgano. (*Ibíd.*)

Madrazo compartió la admiración por las bailarinas Elssler al igual que Gautier. Sin embargo, en su carta no se encuentra una superioridad de las bailarinas con respecto a las interpretaciones y talentos de artistas españolas. Esa exacerbada expresión a favor del talento del país de origen corresponde en exclusiva al autor francés. Asimismo, Madrazo no manifiesta un sentido de prepotencia, sino que se limita a expresar su admiración por la interpretación vista sin establecer comparaciones.

Dumas, por su parte, asistió en Madrid a la interpretación de “bailes nacionales” en los intermedios de las representaciones del Teatro del Circo. Destacó el hecho de que



esa música española fuera interpretada por bailarinas francesas como Marie Guy — Stéphan<sup>228</sup>. Disfrutó de la perfecta interpretación de “esta admirable danza donde todo está reunido: fiereza y languidez, desdén y amor, deseo y voluptuosidad”<sup>229</sup>, y afirmó que esa calidad se debía al hecho de saber que él se encontraba entre el público, prueba del bien asentado ego del escritor. Giraud, por su parte, recreó el final de una exitosa interpretación de una bailarina. La imagen incluye la siguiente descripción: “y con una gracia infinita ella cayó extendida en el suelo”<sup>230</sup>.



Fig. 305. Eugène Giraud. s.t., 1862, *Deux artistes en Espagne*, 57.

Fig. 306. Sin autoría definida. “Madame Guy Stephan en el baile titulado *La Aurora*”, *La Ilustración, Periódico Universal*, 23/III/1850, no. 12, 96.

Estas opiniones superficiales se centran en el gusto por la expresión y la belleza, y son ajenas a cualquier conocimiento técnico. Consisten en el juicio crítico no especializado de un público que asienta su opinión en variables en ocasiones particularmente llamativas. El origen de la bailarina, el propio ego del autor de la crítica o el ambiente de falsa improvisación podían ser argumentos que dirigían las conclusiones sobre las interpretaciones a las que asistieron.

Los espectáculos comentados por Dumas en Madrid formaron parte del brillo de la celebración de las respectivas bodas de Isabel II y su hermana Luisa Fernanda de

<sup>228</sup> Marie Guy — Stéphan (París, 1808 — 1873). Inició su aprendizaje a los seis años con M. Mérante. Formó parte del ballet infantil de la Academia Real de Música de París con el nombre de Virginie Stephan. Estrella del ballet, desarrolló su carrera en España entre 1843 y 1851 en el Teatro del Circo de Madrid, con grandes éxitos. En 1845 su interpretación de un jaleo de Jerez, composición de Victorino Vera para *El diablo enamorado* se convirtió en un extraordinario triunfo. (Plaza – Orellana 2018)

<sup>229</sup> “[...] cette admirable danse où tout est réuni: fierté et langueur, dédain et amour, désir et volupté [...]”. (Alexandre Dumas. Carta 9, Madrid, 5/X/1846, Dumas 2006, 106)

<sup>230</sup> “[...] et avec une grâce infinie elle tombe étendue sur le parquet”. (Desbarolles y Giraud 1862, 51)



Borbón. El escritor se declaró admirador de la ciudad, pero, a pesar de ello, Dumas también se lamentó de los cambios que el progreso suponía para una ciudad que era “encantadora, pero civilizada” y, por tanto, en la que había “comenzado a prohibirse lo pintoresco, como debe hacer toda ciudad civilizada que conozca su estado de capitalidad”<sup>231</sup>. Una vez más, el progreso hacía peligrar el encanto de la sociedad española.

A cambio de los bailes nacionales ofrecidos, podía ocurrir que se les pidiera a los visitantes una muestra de la música propia de sus lugares de origen. Así, durante el descanso durante una jornada de caza, y tras disfrutar de “un fandango fabuloso”, Dumas y compañía fueron invitados a bailar algo propio:

Nos pidieron un baile de nuestro país, como si en nuestro encorbatado país hubiera un baile. Desbarolles intentaba hacerles comprender que nuestros bailes son insignificantes, sin carácter, y que nosotros tendríamos un aire muy ridículo al bailar una *cuadrilla* [...] sobre todo tras el baile característico que acababan de ofrecernos<sup>232</sup>.

La diferencia entre bailes conforma un debate en una doble vertiente, pues se trata de una distinción tanto nacional como de clase, esto es, bailes franceses versus bailes nacionales españoles, pero también, bailes populares versus bailes de salón.

El grupo de viajeros se lanza con mucho humor a entretener a su público. Desbarolles toca la guitarra, mientras Boulanger, “con más alegría que práctica”, Maquet, “con más buena voluntad que experiencia”, y Giraud y Dumas hijo, ambos con un cierto conocimiento (“habían tomado sus clases”), se convierten por unos minutos en bailarines y bailarinas (Boulanger y Giraud aparecen así definidos). La *cuadrilla* es interpretada de este modo, en una montaña cerca de Sierra Morena y a medianoche, para corresponder a sus compañeros españoles. Tras la danza, una clase de tauromaquia improvisada es aceptada con gusto. Pintoresquismo completo y diversión asegurada<sup>233</sup>.

---

<sup>231</sup> “Madrid, la ville charmante mais la ville civilisée, a commencé par proscrire le pittoresque, comme doit faire toute ville civilisée qui sait son état de capitale”. (Alexandre Dumas. Carta 13, Aranjuez, 25/X/1846, Dumas 2006, 156).

<sup>232</sup> “[...] un fandango fabuleux qu’ils compliquaient [...] Ils nous demandèrent la danse de notre pays, comme si notre pays cravaté avait une danse. Desbarolles essaya de leur faire comprendre que nos danses étaient insignifiantes, sans caractère, et que nous aurions l’air fort ridicules de venir danser un quadrille au milieu d’une montagne, et surtout après le ballet caractéristique qu’ils venaient de nous donner”. (Alexandre Dumas. Carta 32, Córdoba, s. f., Dumas 2006, 379).

<sup>233</sup> “Desbarolles prit la guitare [...] qu’il en a gardé certains airs, qui dans une montagne, à minuit, et avec des étrangers, peuvent à peu près cadencer un quadrille comme celui qui allait avoir lieu. Boulanger, Maquet, Giraud et Alexandre se dévouèrent [...] Je dois cependant mentionner qu’il y avait chez Maquet plus de bonne volonté que d’expérience, et chez Boulanger plus de gaieté que de pratique; quant aux deux autres, ils avaient fait leurs classes [...]”. (Alexandre Dumas. Carta 30, 7/XI/1846, Dumas 2006, 379)



Fig. 307. Eugène Giraud. *Boulangier bailando* [*Boulangier en danseuse*], 1862, pluma y tinta metalogálica sobre papel liso azul, 0, 40 x 0, 255 mm. Castres, Musée Goya, no. inv. 96-14-4.

Fig. 308. Eugène Giraud. *Dumas hijo, bailarín experimentado* [*Dumas fils, danseur chevronné*], 1862.

Fig. 309. Eugène Giraud. *La cuadrilla de Maquet* [*Le quadrille de Maquet*], 1862, pluma y tinta metalogálica sobre papel liso azul, 0, 40 x 0, 255 mm. Castres, Musée Goya, no. de inv. 96-14-6.

Fig. 310. Eugène Giraud. *Desbarolles bailando la cuadrilla* [*Desbarolles dansant le quadrille*], 1862, pluma y tinta metalogálica sobre papel liso azul, 0, 40 x 0, 255 mm. Castres, Musée Goya, no. de inv. 96-14-10.

Fig. 311. Eugène Giraud. *Alexandre Dumas el andaluz* [*Alexandre Dumas l'andalou*], 1862, pluma y tinta metalogálica sobre papel liso azul, 0, 385 x 0, 25 mm. Castres, Musée Goya, no. de inv. 96-14-9.

Las imágenes literarias, pictóricas y gráficas fomentaron el gusto por un mundo popular exótico para los viajeros, así como para el público editorial y del mercado del arte. La representación de la música se emplea como parte del imaginario, idealizado por tópico, sobre la España visitada. En sus producciones resultan tan significativas las referencias y descripciones sobre la música en España como la ausencia de alusiones y recreaciones de interpretaciones musicales que, si bien formaron parte de la vida musical y de las experiencias de los viajeros, parecían no poseer interés alguno. Así, vemos el modo en el que autores de gran popularidad difundieron un modo de vida en el que la pobreza se encontraba ennoblecida por una sencillez y gusto por la interpretación musical muy frecuente. La asignación de modelos organológicos, con una omnipresente guitarra junto a panderetas y castañuelas, hace ignorar de modo deliberado instrumentos como el piano, de creciente difusión en el mercado nacional, así como formas musicales ajenas a la música a recrear. A su vez, al interés por las escenas musicales pintorescas se une la asimilación del Sur de España como identidad nacional uniforme. Esa identificación de Andalucía como el más exótico de los lugares entronca con el gusto por el arabismo relacionado con una interpretación de danzas y piezas musicales a la guitarra.

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

Artistas y escritores exitosos evocaron un modo de vida “a la española” en el que se evidencia una concepción de superioridad de la sociedad de la que proviene el viajero, incluso en aquellas referencias en las que se prioriza la importancia de la interpretación musical conocida en España. Los tipos, músicas y bailes españoles son relevantes por su pasión y originalidad, al ser expresión natural de los ciudadanos del país visitado. Se espera de estos que rechacen avances llevados a cabo en Europa, mantenidos así en una desconexión y atraso que otorga el exotismo buscado. Aquello que podría no ser aceptable en Francia lo era en España, pues traía consigo experiencias musicales singulares. Así, en una selección de escenas populares, tanto los textos literarios como las producciones artísticas se centran en términos como “danza nacional”, “baile gitano” o “bailes de gentes del pueblo”. El sibaritismo expresado por el gran fabulador Dumas como propio de los artistas franceses es el criterio que selecciona y asigna relevancia a cada interpretación encontrada durante sus experiencias en España. Lo que resulta válido cuando parece improvisado, y al mismo tiempo, habitual, se convierte en inaceptable cuando se trata de juzgar la labor de interpretación en su sentido técnico. Así, las bailarinas españolas, especialmente si no encajan en el estereotipo de belleza formal, son superadas por aquellas bailarinas cuyas interpretaciones son más estilizadas, y por tanto, adaptadas al gusto y costumbre adquiridos como público en Francia. La música en España parece ser auténtica si es apasionadamente exótica, y por esa cualidad romantizada es admirada.

### **2.2. “No se baila ni jota, ni fandango, ni bolero”: los salones españoles**

Las referencias a la música en los salones burgueses y aristocráticos se encuentran oscurecidas por la profusión de relatos, descripciones y valoraciones de la música popular en los hogares modestos, los patios y las posadas humildes. Los viajeros destacaron y recrearon en sus producciones las manifestaciones alejadas de su propia realidad. En definitiva, en los textos y en la producción pictórica y gráfica de los viajeros extranjeros se plasma un marcado interés por todo lo considerado ajeno. Es por ello por lo que las piezas musicales europeas, la práctica pianística o las danzas como valeses o polcas en los salones burgueses no lograron la atención que sí obtuvo una música denominada nacional por los propios viajeros.

Analizo a continuación la documentación referida a los salones de la sociedad elitista en la que se desarrollaron con naturalidad tres figuras, el erudito norteamericano George Ticknor y los escritores Théophile Gautier y Prosper Mérimée. Las impresiones

localizadas en sus memorias, epistolarios y relatos procuran una descripción de unos espacios de relación social en los que encontramos interpretaciones musicales que no parecieron resultar de su gusto o interés, y que fueron criticadas o ignoradas en sus producciones literarias.

### George Ticknor

Los salones aristocráticos fueron descritos por uno de sus asiduos, el hispanista norteamericano George Ticknor (Boston, 1791 — 1871). En sus memorias del correspondiente viaje por España se mostró muy crítico con quienes formaban parte de una sociedad privilegiada, élite a la que él mismo, como miembro de la alta burguesía norteamericana, pudo acceder sin dificultad. Su situación privilegiada se refleja en su viaje por Europa (16/IV/1815 — 6/VI/1819). Antes de su llegada, Ticknor fue aconsejado sobre el mismo por el presidente Thomas Jefferson, a quien conoció a través del expresidente John Adams, y de quien obtuvo cartas de presentación para su *Grand Tour* europeo. Durante su viaje conoció a figuras como el geógrafo y explorador Alexander von Humboldt, lord Byron o Washington Irving.

Entre quienes trató en España se encontraba José de Madrazo. Conoció a Madrazo viajando desde Barcelona, a quien describió como “el pintor del rey [...] un hombre de talento, conocimiento y gusto”<sup>234</sup>. El aprecio por el pintor se asentó a lo largo del viaje compartido, durante el cual Madrazo se convirtió en un apoyo para Ticknor ante las dificultades del viaje y la inconveniencia de no poder entablar una conversación en español. Su orientación profesional tuvo mucho que ver con el recorrido realizado en 1818 por España, al ser propuesto como profesor del Departamento de Lenguas y Literaturas Romances (francés y español) en la Universidad de Harvard (Tyler Northup 1913, 4).

Podemos observar en sus escritos<sup>235</sup> una visión llena de prejuicios hacia la forma de vida acomodada que encontró en España, así como hacia los hábitos sociales de las que denomina “clases más altas”: “tienen todas estas diversiones en el más alto grado;

---

<sup>234</sup> “Madrazo, the king's painter [...] a man of talent, knowledge, and taste”. (Tyler Northup 1913, 16 – 17)

<sup>235</sup> Junto a las referencias bibliográficas citadas en el texto, se incluye el corpus documental *Life, letters and journal of George Ticknor*, 1909. Boston, Nueva York, Houghton Mifflin Company, vol. 1, y la edición de George Tyler sobre fragmentos del diario de Ticknor, *George Ticknor's travels in Spain*, 1913, University of Toronto.

van al Prado en sus carruajes, y tienen palcos privados en el teatro y en los toros”<sup>236</sup>. Las descripciones de Ticknor sobre las tertulias de esa sociedad española están llenas de juicios altaneros frente a la consideración que le merecen los círculos internacionales. Así, critica el escaso interés que le produce una rutina social centrada en un mismo ambiente social, ya que “cualquier dama de estos grandes [...] escoge no ir al extranjero, sino recibir cada tarde en casa a una sociedad más o menos amplia, acorde con el esplendor del hogar que les reúne, pero siempre la misma y no intercambiable”<sup>237</sup>. Reconoce su participación sin interés alguno en estas tertulias:

Yo he estado en muchas de ellas, pero debo confesar que, con solamente tres o cuatro excepciones, encontré una gran grosería, una ordinariez en las formas y una ignorancia ofensiva, por lo que estaba muy contento por tratar con la sociedad extranjera para mis diversiones [...] Estas diversiones son denominadas tertulias<sup>238</sup>.

Así, la tertulia del marqués de Santiago, “la más elegante y de moda [...] la más numerosa y espléndida tertulia típicamente española de Madrid que pude ver [...] estaba compuesta por aquellos nobles que accedían a salir de sus propias casas. Muchos acudían mal vestidos, y todos eran ruidosos, groseros en sus modales y hasta cierto punto brutos”. (Martín Ezpeleta 2012, 115). En esas tertulias encontraba en ocasiones música. Así describe su rutina en Sevilla:

Por la tarde, solía ir a las casas de la nobleza que tenía tertulias; a la de Mestre, quien poseían lo que se llamaba sangre azul [...] a la casa del Conde de Arcos [...] y a las pequeñas danzas de la condesa de Castillejas, quien procuraba la más racional diversión que había encontrado hasta entonces en una tertulia española”<sup>239</sup>.

Un ejemplo de sus prejuicios se encuentra en la asignación de valores y cualidades en función del país de origen o, en su defecto, de la instrucción recibida dentro o fuera de España. Esto ocurre en cuanto a su consideración por la joven condesa de Teba, futura

---

<sup>236</sup> “The highest class has, of course, all these amusements in a higher degree; they go to the Prado in their coaches, and have their private boxes at the theatre and the toros” (Tyler Northup 1913, 34)

<sup>237</sup> “Any lady of these grandees [...] chooses not to go abroad, but to receive every evening at home in this way societies more or less large, according to the splendour of the house that brings them together, but always the same and uninterchangeable”. (Ticknor 1909, 35)

<sup>238</sup> “I have been to a great many, but I must confess that, with only three or four exceptions, I found great rudeness and grossness of manners and offensive ignorance, so that I was very glad to look to the foreign society in general for my amusements [...] These meetings are called tertulias [en español el original]”. (Ticknor 1909, 38)

<sup>239</sup> “In the evening, then, I used to go to the houses of some of the nobility that have tertulias: to Mestre's, who belongs to what is called the sangre azul [en español el original] [...] to the house of the Conde de Arcos [...] and to the little dances at the Countess de Castillejas, which made a more rational amusement than I ever met before at a Spanish tertulia”. (Ticknor 1909, 240)

condesa de Montijo, María Manuela Kirkpatrick. La aristócrata, por su parte, también mantuvo relación de amistad con Prosper Mérimée, con un frecuente intercambio epistolar, como veremos a continuación.

En su texto, Ticknor asigna a la joven aristócrata cualidades positivas, debidas a su origen familiar y al hecho de haber llevado a cabo su aprendizaje fuera de España: “joven y bella, educada estricta y atentamente por su madre, una escocesa quien, para este propósito, la llevó a Londres y París, lugares donde la mantuvo entre seis y siete años”. Ese conocimiento del civilizado ambiente europeo aportó a la joven, al parecer, un rasgo diferenciador dentro de la sociedad española, ya que reunía “del modo más fascinante, la gracia y franqueza andaluza, una sencillez francesa en sus modales, y un genuino rigor inglés en sus conocimientos y habilidades”<sup>240</sup>. Es reveladora la distinción que establece Ticknor en cuando a sus cualidades artísticas, pues las divide en nacionales y extranjeras. Así, la joven posee “los talentos extranjeros de cantar, actuar, pintar, etcétera, y el nacional de bailar, y todos ellos con maestría”. De este modo, la habilidad para el canto es una cualidad “extranjera”, mientras el baile, tan apreciado si se trata de danzas populares, sí es “nacional”. La valoración de una joven, futura anfitriona en sus salones, se convierte en un listado de discriminaciones expresadas sin pudor. Ticknor generaliza cualidades e identidades nacionales sobre una base ciertamente escasa de conocimiento. Nos encontramos así ante una descripción en la que Ticknor, a pesar de la sucesión de halagos, muestra un modelo de pensamiento con un cúmulo de prejuicios sobre lo que le corresponde ser a una española, a una extranjera o, como en esta ocasión, a quien combina ambas características.

En este sentido, el erudito norteamericano considera que las tertulias de calidad son aquellas en las que predominan los asistentes extranjeros, o bien las de los españoles que habían recibido una educación fuera del país. Su preferencia por las veladas ofrecidas por anfitriones extranjeros tuvo su mejor ejemplo en las reuniones de los miércoles del embajador ruso Bailfo Tatistscheff, en las que se celebraba una fiesta [empleaba el término francés *fête*] que terminaba con un baile. A esa reunión le seguía en interés la velada de los jueves de Georgina Cecil, esposa del diplomático Henry Wellesley, quien celebraba una fiesta campestre [*fête champêtre*] con música y baile sobre la hierba. La

---

<sup>240</sup> “Young and beautiful, educated strictly and faithfully by her mother, a Scotchwoman, — who, for this purpose, carried her to London and Paris, and kept her there between six and seven years, — possessing extraordinary talents, and giving an air of originality to all she says and does, she unites, in a most bewitching manner, the Andalusian grace and frankness to a French facility in her manners, and a genuine English thoroughness in her knowledge and accomplishments”. (Ticknor 1909, 233 – 234)

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

tarde del sábado se reservaba para el concierto y baile del embajador de Nápoles, Fulco Antonio III de Calabria, príncipe de Scilla (Ticknor 1909, 211 – 212). Como vemos, los bailes formaban parte de la rutina de las reuniones mencionadas. Asimismo, se distribuían los días en los que esas tertulias se celebraban, en una sucesión de veladas en las que se incluía la interpretación musical.

Ticknor, miembro de una familia dedicada con éxito a los negocios en Nueva Inglaterra, y poseedor de una esmerada educación, siempre expuso su aprecio por las clases populares, a las que otorgó una intensa identidad nacional mientras excluyó a las clases privilegiadas de este rasgo: “España y los españoles me divierten más que nada que haya encontrado en Europa. [...] Hay más carácter nacional aquí [...] del que he encontrado en ningún otro lugar. ¿Podría usted creerlo? No me refiero en absoluto a las clases más altas [...]”<sup>241</sup>.

En sus escritos señala que el carácter popular se debe a “una civilización sin corrupción”, y en la que la música resulta ser una constante: “nunca regreso a casa por la tarde sin ver pasar media docena de grupos de la clase más baja con gente bailando, con sus flautas y castañuelas, algunas de sus hermosamente originales danzas nacionales”<sup>242</sup>. Su interés por las expresiones musicales populares estaría relacionado con sus estudios en la universidad de Gotinga previos a su estancia en España, en los que tuvo contacto con investigaciones metodológicas sobre literatura, con un análisis del carácter popular y su significación en la formación de la identidad nacional (Martín Ezpeleta 2011, 30). También enlaza con facilidad dos estereotipos nacionales relacionados con la música: “Si los italianos son las personas más musicales del mundo, los españoles son quienes más destacan por una inherente y natural propensión a bailar [...]”<sup>243</sup>. Su gusto por los bailes nacionales como el bolero o el fandango contrastan con su opinión sobre las prácticas musicales en los salones españoles.

Ticknor mostró una opinión sustentada en estereotipos sobre la identidad nacional del país visitado y la clase popular española. El conjunto de referencias aquí señaladas se convertirían en habituales en los relatos de viajeros posteriores. También serían estos los

---

<sup>241</sup> “[...] Spain and the Spanish people amuse me more than anything I have met in Europe. There is more national character here [...] than I have found anywhere else. Would you believe it? I speak not at all of the highest class [...]”. (Carta a la Sra. Walter Channing, Madrid, 25/VII/1818, Ticknor 1909, 188)

<sup>242</sup> “I never come home in the evening that I do not pass half a dozen groups of the lower class of the people dancing to their pipes and castanets some of their beautifully original national dances”. (Ticknor 1909, 269)

<sup>243</sup> “[...] if the Italians are the most musical people in the world, the Spaniards are the most remarkable for a natural and inherent propensity to dance, and have the most graceful movements and manners”. (Ticknor 1909, 269)

tópicos narrados, novelados y representados con profusión en producciones pictóricas. Las clases altas, por su parte, resultarían escasamente apreciadas. Asimismo, a pesar de las descripciones laudatorias, al parecer le resultaba evidente la mejor técnica, elegancia y distinción de las prácticas musicales y de socialización encontradas en las tertulias organizadas por extranjeros en España, por lo que la concepción de superioridad de estos últimos queda patente.

### Prosper Mérimée

Prosper Mérimée también manifestó su interés por los espacios y miembros de las clases populares, en claro contraste con sus frecuentes relaciones con la aristocracia en España. Así, su contacto con el conde de Teba, futuro conde de Montijo<sup>244</sup>, le abrió las puertas de la alta sociedad española. Con la condesa de Montijo, María Manuela Kirkpatrick, mantuvo una relación de amistad a lo largo de décadas. Es a ella a quien comentó el inicio de su icónica *Carmen*:

Acabo de pasar ocho días encerrado escribiendo una historia que usted me contó hace ya quince años y que creo haber estropeado. Se trataba de un bravucón de Málaga que había matado a su amante, la cual se dedicaba exclusivamente “a su público” ... como he estudiado a los gitanos con mucha atención durante algún tiempo, he convertido a mi heroína en gitana [...] <sup>245</sup>.

Mérimée dedicó a la condesa su *Histoire de don Pèdre. Don Pedro, rey de Castilla* en 1848. Compartieron veladas tanto durante las distintas estancias del escritor en España como en la residencia de los condes en París. Mérimée presentó a la condesa de Montijo escritores como Henry Beyle *Stendhal*, quien entretenía a las hijas de la condesa relatando historias (Filon 1894, 87, 155 – 156, 163 – 164).

En los salones de la condesa de Montijo coincidieron la aristocracia, los miembros de la vida política y la burguesía de negocios, junto a escritores y artistas. En su quinta de Carabanchel, llamada de Miranda y conocida como finca de Montijo, construyó un

---

<sup>244</sup> Mérimée conoció a Cipriano Palafox y Portocarreño en una diligencia. A través del conde de Teba entabló amistad con su esposa, la futura condesa de Montijo, y se introdujo en la sociedad aristocrática española (Filon 1894, 52). Mérimée realizó copias de retratos de Goya, entre ellos, *La marquesa de Lazán* [María Gabriela Palafox y Portocarreño], hermana del conde de Teba. (Lipschutz 1972, 111 – 112)

<sup>245</sup> “Je viens de passer huit jours enfermé à écrire [...] une histoire que vous m’avez racontée il y a quinze ans, et que je crains d’avoir gâtée. Il s’agissait d’un Jacque de Malaga qui avait tué sa maîtresse, laquelle se consacrait exclusivement au public [...] Comme j’étudie les bohémiens depuis quelques temps avec beaucoup de soin, j’ai fait mon héroïne bohémienne”. (*Lettres de Prosper Mérimée à la comtesse de Montijo: mère de l’impératrice Eugénie*, Mérimée 1930, I, 134 – 135)



teatro en 1844 (Madoz 1846). En él “[...] Montijo hacía cantar y bailar a todo el mundo”<sup>246</sup>. Durante su segundo viaje a España, Mérimée disfrutó de su estancia en el palacio de Liria hasta que la revolución de 1840 hizo conveniente instalarse en Carabanchel, y allí participó en la vida de la sociedad que rodeaba a la condesa: “Mérimée, tramoyista, pintor escénico, apuntador, ponía todos sus talentos a disposición de su anfitriona”<sup>247</sup>. También mostró su cariño por las hijas de la condesa. Ya en París, escribía preguntando por ellas, y señalaba: “Las dejé recitando fábulas y bailando el fandango sobre una mesa. Imagino que ahora se subirán sobre una mesa para verlas bailar”<sup>248</sup>. Mérimée realizó una acuarela de la finca de descanso.



Fig. 312. Prosper Mérimée. “Carabanchel”, ca. 1840, acuarela, *Lettres de Prosper Mérimée à la comtesse de Montijo: mère de l’impératrice Eugénie*, vol. 1, 32 – 33.

En la correspondencia entre Mérimée y la condesa de Montijo desde 1839 hasta 1870 se documenta la vida social y las relaciones de las que la condesa disfrutó, en una amalgama social elitista:

La Condesa del Montijo ocupaba una situación excepcional en el mundo de su tiempo, no sólo en Madrid, sino en París, Londres, y dondequiera que vivía. En Madrid era persona relevante de la buena sociedad. Su palacio de la plaza del Ángel y su casa de recreo de Carabanchel, en los alrededores de Madrid, eran centro de reunión de las personalidades contemporáneas más destacadas: políticos, generales, escritores, pintores, poetas, eran todos allí bien recibidos. (Fitz – James Stuart y Falcó 1930, 200).

<sup>246</sup> “Sur son petit théâtre de campagne [...] Elle faisait chanter et danser tout le monde”. (Filon 1893, 87)

<sup>247</sup> “[à Carabanchel] Mérimée, machiniste, peintre de décors, souffleur et metteur en scène, plaçait tous ses talents à la disposition de son hôtesse”. (Filon 1893, 55)

<sup>248</sup> “Je les ai laissées récitant de fables et dansant le fandango sur une table. Je m’imagine que maintenant on monterait sur une table pour les voir danser”. (Carta a Léone de Lavergne, 23/I/1835, *Correspondence Général* [1822 – 1835], 1941, I, 385, citado por Canavaggio 2016, 277)

Las relaciones de Mérimée y su entorno cotidiano correspondieron, por todo lo indicado, a un nivel social ajeno a las fiestas populares en hogares modestos. Su vida en España discurrió entre veladas y reuniones junto a la aristocracia, la burguesía y los artistas del momento. Con todo, el autor indicó siempre su aprecio por un entorno modesto en el que la música interpretada era, en su opinión, más valiosa. Su producción epistolar contiene referencias a la vida de la nobleza española, mientras su atracción por el modo de vida popular le inspiraría en su producción literaria.

Mérimée consideraba a España un país menos civilizado, y esa condición, una virtud. Señaló en 1847 su disgusto por la continua desaparición del tipismo anhelado, pues “la civilización ha hecho progresos muy considerables, demasiado considerables”, lo que no resultaba nada conveniente para quienes, como él, eran “aficionados al color local”. Insistiría en señalar algunos cambios como desafortunados. Y así, afirmaba: “ya no hay más bandidos y ya casi no hay guitarras” (8/X/1847, *Correspondance générale 1941 — 1947*, 185, citado por Ghanem Azar 2009, 19). Su desagrado con respecto a los cambios, compartido por Gautier, era evidente, pues los avances no resultaron de su gusto, ya que convertían a España, en su opinión, en un país similar a Francia, lo que resultaba ser el mayor de sus errores.

### Théophile Gautier

Théophile Gautier tampoco mostró interés por las reuniones burguesas y aristocráticas, así como por la música desarrollada en las mismas: “He visto algunas soirées o tertulias [en español el original], no tienen nada destacable”. En sus escritos encontramos descripciones de reuniones en las que la música auténticamente española desaparece. La razón se encuentra, según Gautier, en la lamentable costumbre de los españoles por copiar con escaso éxito los gustos franceses, por lo que se baila “al piano como en Francia, pero de un modo aún más moderno y más lamentable, si esto fuera posible”. Las parejas de bailarines también le desagradan hasta el punto de afirmar: “no entiendo que las personas que bailan tan poco no tomen la resolución de no bailar, sería más sencillo y más entretenido”. La consideración de los bailes españoles parece ser contraria a la elegancia y moderación exigida a las mujeres que asisten a dichas tertulias, existiendo, en opinión de Gautier, el temor a no ser considerada adecuada su actitud. Así,

“el miedo a ser acusadas de *bolero*, de *fandango* o de *cachucha* mantiene a las mujeres en una perfecta inmovilidad”<sup>249</sup>.

El desembolso económico, por su parte, es escaso:

Los refrescos brillan por su ausencia; ni té, ni helados, ni ponche; solamente se disponen sobre una mesa, en el salón principal, una docena de vasos de agua perfectamente límpida, con un plato de *azucarillos* [...] no es por avaricia, es la costumbre; además, la sobriedad de eremita de los españoles se acomoda perfectamente a ese régimen<sup>250</sup>.

Si las impresiones de Gautier sobre las tertulias en España no son positivas, en su producción literaria establece una correspondencia entre formas y prácticas musicales y nivel social<sup>251</sup>. Al mismo tiempo, la música de salón propia de una clase acomodada posee menos interés que la disfrutada en los espacios populares<sup>252</sup>. Gautier muestra su decepción ante una velada en la que pronto desaparece la apreciada música popular: “Cuando la conversación decae, uno de los caballeros toma una guitarra [...] y empieza a cantar alguna alegre canción andaluza [...] intercalando ¡Ay! y ¡Ola! curiosamente modulado y produciendo un muy singular efecto”<sup>253</sup>, ya que “entonces, una dama se sienta al piano, e interpreta una pieza de Bellini, quien parece ser el maestro favorito de los españoles, o canta un romance de Bretón de los Herreros, el gran poeta de Madrid”<sup>254</sup>. El escritor señala la ausencia de las piezas que desea escuchar: “La tarde termina con un baile improvisado en el cual ¡qué lástima! no se baila ni jota, ni fandango, ni bolero, estas danzas son abandonadas para campesinos, sirvientes y gitanos; pero bailan cuadrillas, rigodón y a

---

<sup>249</sup> “J’ai vu quelques soirées ou *tertulias*, elles n’ont rien de remarquable ; on y danse au piano comme en France, mais d’une façon encore plus moderne et plus lamentable, s’il est possible. Je ne conçois pas que de gens qui dansent si peu ne prennent pas franchement la résolution de ne pas danser du tout, cela serait plus simple et tout aussi amusant; la peur d’être accusées de *bolero*, de *fandango* ou de *cachucha*, rend les femmes d’une immobilité parfaite”. (Gautier 1859, 108)

<sup>250</sup> “Les rafraîchissements y brillent par leur absence; ni thé, ni glaces, ni punch; seulement sur un table, dans un premier salon, sont disposés une douzaine de verres d’eau, parfaitement limpide, avec un assiette d’*azucarillos* [...] ce n’est pas par avarice, mais telle est la coutume; d’ailleurs, la sobriété érémitique des Espagnols s’accommode parfaitement de ce régime”. (Gautier 1859, 108 – 109)

<sup>251</sup> Véase Gautier *Militona*, 1855, edición española bajo el título *La maja y el torero* 1922.

<sup>252</sup> Sobre las piezas teatrales de Gautier inspiradas en España, véase el texto de Carmen Fernández. (Fernández Sánchez 1995, 141 – 149)

<sup>253</sup> “When the conversation flags, one of the gentlemen takes down a guitar, and, [...] begins to sing some gay Andalusian song [...] interspersed with Ay! and Ola! curiously modulated and productive of a very singular effect”. (Gautier 1853, 176)

<sup>254</sup> “Then a lady sits down to the piano, and plays a morceau from Bellini, who appears to be the favourite maestro of the Spaniards, or sings a romance of Breton [sic] de los Herreros, the great versifier of Madrid”. (Gautier 1853, 174)

veces bailan el vals”<sup>255</sup>. Resulta significativa esta adscripción de formas musicales a unas clases sociales y, en este caso, incluso a etnias concretas. Muestra de este modo un pensamiento en el que las piezas populares corresponderían a unos ciudadanos determinados, mientras las piezas propias del repertorio internacional convencional formarían parte de los ámbitos burgueses o acomodados.

Mejor opinión muestra Gautier sobre las tertulias a las que asistió en Granada, como parte de un ritual: “todas las tardes, sea a una o a otra, desde las ocho hasta medianoche”. Esas reuniones se celebran en el patio, una variante muy común del salón doméstico: “envuelto en columnas de alabastro, adornado con una fuente de agua rodeada de macetas y tiestos con arbolitos, sobre cuyas hojas caen temblorosas las gotas”. En ese espacio se podían encontrar instrumentos musicales se desperdigados esperando su uso. Así “las guitarras por aquí y por allá; el piano ocupa un ángulo, y en el otro se preparan las mesas de juego”<sup>256</sup>.

El escritor también procura mostrar a sus lectores el uso de términos españoles como los nombres de los bailes fandango, bolero, cachucha, zorongo o jaleo, entre otros, o el término “baile nacional”, así como algunas palabras como pandero, tertulia, maja y majo, novia y novio, aficionado, torero (no toreador, precisa), y llega a emplear expresiones populares como “rascar el jamón”, para explicar a continuación que consiste en tocar la guitarra: “[...] cada cual rasca el jamon [sic] bajo la muralla de su bella, con tranquilidad de espíritu”<sup>257</sup>.

Gautier rechaza a aquellos españoles que ignoran los elementos folklóricos, procurando parecer tan civilizados como los extranjeros. Afirma que, en realidad, a los españoles les encanta su música popular, pero cometen el error de imitar toda moda, costumbre o práctica etiquetada como francesa o inglesa. La relación directa establecida entre música española y civilización refleja un sentido de superioridad envuelto de modo engañoso en un aprecio por formas de vida y prácticas culturales ajenas. Lo indica del modo siguiente:

---

<sup>255</sup> “The evening is terminated by a little extempore ball, at which, alas! they dance neither jota, nor fandango, nor bolero, these dances being abandoned to peasants, servants, and gypsies; but they dance quadrilles, rigadoons, and sometimes they waltz”. (Gautier 1853, 175)

<sup>256</sup> “Nous allons donc à la *tertulia* [en español el original] tous les soirs, soit dans une maison, soit dans l'autre, depuis huit heures jusqu'à minuit. La *tertulia* se tient dans le *patio* [en español el original] entouré de colonnes d'albâtre, orné d'un jet d'eau dont le bassin est entouré de pots de fleurs et de caisses d'arbustes, sur les feuilles desquels les gouttes retombent en grésillant [...] des guitares traînent çà et là; le piano occupe un angle, dans l'autre sont dressées des tables de jeu”. (Gautier 1859, 213)

<sup>257</sup> “[...] chacun peut *rascar el jamon* (gratter le jambon) sous la muraille de sa belle en tranquillité d'esprit”. (Gautier 1859, 217)

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

En general, los españoles se enfadan cuando se les habla de cachuchas, castañuelas, majos, manolas, monjes, contrabandistas y corridas de toros, a pesar de que en realidad les gustan mucho todas estas cosas, tan perfectamente nacionales y características. Te preguntan, con un aparente aire de irritación, ¿no piensa usted que ellos son tan avanzados en cuanto a civilización como usted mismo? Hasta ese punto ha llegado la deplorable manía de imitar todo lo francés o inglés [...] <sup>258</sup>.

Cuando Gautier y otros invitados solicitaron la interpretación de danzas nacionales en ciertas reuniones sociales, estas se llevaron a cabo, al parecer, con mucha discreción:

Ante nuestra petición, sin embargo, dos jóvenes damas de la casa se ofrecieron voluntarias para bailar el bolero una tarde; pero, antes de comenzar, tuvieron cuidado de cerrar la puerta y las ventanas del patio, que generalmente se dejaban abiertas, tan temerosas de ser acusadas de mal gusto o color local <sup>259</sup>.

Esta opinión, opuesta a la práctica musical documentada, tiene relación con la susceptibilidad de los españoles ante cualquier opinión, impresión o relato sobre su país y sus gentes: “En general, los españoles se enojan cuando se habla de ellos de una manera poética; pretenden sentirse calumniados por [Víctor] Hugo, por [Prosper] Mérimée y por todos aquellos que, en general, han escrito sobre España”. Gautier reconoce que esto ocurría “sí...pero embellecido”. Por tanto, asume la reelaboración estética de una realidad convertida en una expresión idealizada generada por el propio gusto del visitante. Así, afirma que los españoles, en realidad, critican esas producciones porque se resisten a reconocer sus propias raíces, y como consecuencia “reniegan con todas sus fuerzas de la España del Romancero y de lo oriental” mientras que “una de sus principales pretensiones es la de no ser ni poéticos ni pintorescos, lamentablemente, pretensiones demasiado bien justificadas” <sup>260</sup>.

Gautier, viajero apasionado por España, mostró un profundo interés por toda manifestación artística cercana a la imagen de un país generoso en su exotismo. Sus

---

<sup>258</sup> “In general, the Spaniards grow angry on being spoken to of cachuchas, castanets, majos, manolas, monks, smugglers, and bull – fights, though they have, in reality, a great liking for all these things, so truly national and characteristic. They ask you, with an air of apparent vexation, if you do not think that they are as far advanced in civilization as yourself? To such an extent has the deplorable mania of imitating everything, French or English [...]”. (Gautier 1859, 217)

<sup>259</sup> “At our request, however, two young ladies of the house volunteered to execute the bolero one evening; but, before they commenced, they took care to close the door and windows of the patio, which are generally left open, so afraid were they of being accused of bad taste and local colouring”. (Gautier 1853, 175)

<sup>260</sup> “En général, les Espagnols se fâchent lorsqu'on parle d'eux d'une manière poétique; ils se prétendent calomniés par Hugo, par Mérimée et par tous ceux en général qui ont écrit sur l'Espagne: oui... calomniés, mais en beau. Ils renient de toutes leurs forces l'Espagne du Romancero et des Orientales, et une de leurs principales prétentions, c'est de n'être ni poétiques ni pittoresques, prétentions, hélas! trop bien justifiées”. (Gautier 1859, 64 – 65)

prejuicios aquí señalados y su deseo de románticas aventuras no impedían un lúcido comentario previo a su descubrimiento del país soñado. La posibilidad de un decepcionante choque entre la realidad y su propio concepto sobre lo que España debía ser, adquirido este último con anterioridad al viaje y nutrido en lecturas, fue señalado por el autor del modo siguiente:

Algunas vueltas de rueda más, quizá pierda una de mis ilusiones, y vea desvanecerse la España de mis sueños, la España del Romancero, de las baladas de Víctor Hugo, de las novelas de Mérimée y de los Cuentos de Alfred de Musset<sup>261</sup>. Cruzando la frontera, recordaba aquello que el bueno e ingenioso Henri Heine me decía en un concierto de Liszt, con su acento alemán lleno de humor y malicia: ¿Cómo hará usted para hablar de España cuando haya estado allí?<sup>262</sup>.

Al regresar a París tras su viaje por España, su editor, Émile Girardin, insistió en acentuar una colorista imagen del país. Por su parte, la escritora Delphine de Girardin<sup>263</sup>, preguntó de modo irónico a Gautier: “Théo, entonces, en España no hay españoles?”<sup>264</sup>. Y tras ello, el relato pintoresco en su obra pareció intensificarse:

El caballero hace resonar las castañuelas bajo su capa. Al oírlas, la dama eleva su rostro, sonrío, su pecho jadea y, a su pesar, marca el ritmo con la puntera de su zapato; ella arroja su abanico y su mantilla, y aparece con un alegre y luminoso traje de baile con lentejuelas y oropel, con una rosa en el pelo, y una gran peineta de carey. El caballero entonces arroja su máscara y su capa, y los dos personajes interpretan una danza deliciosamente original<sup>265</sup>.

Tras su primer viaje, Gautier rememoró los viajes imaginarios y los reales, cuya combinación permitió una producción literaria que recrea una música en la que la identificación entre nacional y auténtico se interrelaciona hasta confundirse en una unidad. Prevalió el poder de la fantasía: “Varios viajes reales no han desvanecido las

---

<sup>261</sup> Se trata de la colección de poemas de Musset sobre España e Italia. (Musset 1830)

<sup>262</sup> “Encore quelques tours de roue, je vais peut — être perdre une de mes illusions, et voir s’envoler l’Espagne de mes rêves, l’Espagne du Romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et de contes d’Alfred de Musset. En franchissant la ligne de démarcation, je me souviens de ce que le bon et spirituel Henri Heine me disait au concert de Liszt, avec son accent allemand plein d’humour et de malice: ‘Comment ferez — vous pour parler de l’Espagne quand vous y aurez été?’”. (Gautier 1859, 8)

<sup>263</sup> Émile de Girardin fue responsable de publicaciones periodísticas como *La Presse* y el *Courrier de Paris*, en los que colaboraron creadores como Alexandre Dumas, Eugène Sue, George Sand y Théophile Gautier, así como Delphine de Girardin [Delphine Gay], escritora y periodista. A las veladas del salón de la autora acudían los mencionados autores, junto a compositores como Gioacchino Rossini y Giacomo Meyerbeer y pintores como Eugène Delacroix, así como el barón Isidore — Justin Taylor. (Martin — Fugier 2011, 124)

<sup>264</sup> “Théo [...] en Espagne, il n’y a donc pas d’Espagnols?”. (Bergerat 1880)

<sup>265</sup> “He rattles the castagnettes [en francés el original] under his cloak. Directly she hears them, the lady pricks up her ears; she smiles, her breast heaves, and the tip of her little satin shoe marks the time in spite of her; she throws aside her fan and her mantilla, and appears in a gay dancing costume, glittering with spangles and tinsel, with a rose in her hair, and a large tortoiseshell comb at the back of her head. The cavalier then casts aside his mask and cloak, and the two personages execute a deliciously original dance”. (Gautier 1853, 232)

ilusiones de nuestra imaginación, y estamos listos para seguir hacia adelante cuando pronunciamos esta palabra mágica: ¡España!”<sup>266</sup>.

### Alexandre Dumas

Dumas se declaró un “apasionado de la danza” en referencia a los bailes nacionales españoles, superiores al ballet: “nunca lo habría creído viendo los ballets de nuestra ópera”. Esta preferencia se debe a la particular expresividad de las piezas españolas: “es que las danzas españolas [...] son poemas completos, interpretados no sólo por las piernas, sino con los ojos, los labios, las manos, con todo el cuerpo”<sup>267</sup>.

Dumas disfrutó de una velada musical organizada para él por su anfitrión en Sevilla, el comerciante Henry Buisson, con la promesa de ver la interpretación de los bailes de salón. Buisson precisaba: “Nuestras danzas en el teatro son encantadoras, al menos usted lo cree; pero son nuestros bailes de salón lo que hay que ver”<sup>268</sup>. En la descripción de Dumas se hace hincapié en la importancia de salvaguardar el buen nombre de quienes participan, y por ello Dumas señala cómo no se dejan solas a las jóvenes bailarinas. Anita, Pietra y Carmen acuden así acompañadas por “sus madres, sus hermanos, sus hermanas y sus novios”<sup>269</sup>. Se escuchan los acordes de guitarra y empieza el baile. La mayor ventaja se encuentra en la ausencia de aprendizaje reglado, esto es, la falta de conocimientos de ballet. Es una confusión, pues se trata de bailes de sociedad:

Es todo un conjunto de movimientos orgullosos y voluptuosos a la vez [...] es el aire sobre el que se crean estos movimientos, el canto acompañado de agudos silbidos, es el perfume de la danza nacional, como las gentes lo sueñan antes de que llegue la contaminación de los sonrosados dedos de los maestros de ballet, es en fin algo embriagador en grado supremo para los españoles [...]”<sup>270</sup>.

---

<sup>266</sup> “Plusieurs voyages réels n’ont pas fait évanouir les mirages de notre imagination, et nous sommes prêt à marcher en avant lorsqu’on prononce ce mot magique: Espagne!”. (Gautier 1865, 245)

<sup>267</sup> “Décidément je deviens passionné pour la danse: je n’aurais jamais cru cela en voyant les ballets de notre Opéra [...] les danses espagnoles [...] Des poèmes tout entiers, joués non pas seulement avec les jambes, mais avec les yeux, avec les lèvres, avec les mains, avec tout le corps”. (Carta 36, 10/X/1846, Dumas 2006, 406)

<sup>268</sup> “Nos danses de théâtre sont charmantes, vous le croyez du moins; mais ce sont nos danses de salon qu’il faut voir”. (Dumas 2006, 406)

<sup>269</sup> “Elles [Anita, Pietra et Carmen] avaient leurs mantes sur leurs épaules et attendaient le moment de danser, accompagnées de leurs mères, de leurs frères, de leurs soeurs et de leurs novios. Quand tout le monde fut à peu près arrivé, les premiers accords de la guitare se firent entendre”. (Dumas 2006, 423)

<sup>270</sup> “[...] c’est tout un ensemble de mouvements fiers et voluptueux à la fois, provocants au – delà de toute expression [...] c’est l’air sur lequel ces mouvements se font, le chant accompagné de sifflements aigus qui les accompagne, c’est ce parfum de danse nationale, comme les peuples les rêvent avant que ne viennent les polluer les doigts de rose de messieurs les maîtres de ballet, c’est enfin quelque chose d’enivrant au suprême degré pour les Espagnols [...]”. (Dumas 2006, 424)

La descripción de Dumas posee similitudes con la imagen de Giraud, descrita a su vez por Desbarolles como el descubrimiento de “relámpagos que escapaban de las lentejuelas y corrían de un grupo a otro”<sup>271</sup>.



Fig. 313. Eugène Giraud. s.t., *Deux artistes en Espagne*, 1852, 78.

Dumas se muestra consciente de la fuerza expresiva de esas piezas, e invita a valorar la impresión causada: “juzgue el efecto que estas danzas provocan en los extranjeros [...]”. Los ballets franceses no resisten la comparación, pues Dumas asegura “no haber visto nada más triste” que las bailarinas francesas, a pesar de los esfuerzos de las mismas por ocultar su fatiga. Por su parte, “en España es bien diferente; la danza es un placer para la bailarina [...] nada se asemeja al delirio de cincuenta o sesenta españoles aplaudiendo a una bailarina en un desván de un café de Sevilla”<sup>272</sup>. Estas mismas frases aparecen en los textos de Théophile Gautier, a quien plagia Dumas sin complejos (véase cap. VI, subapart. 2.1). Estas coincidencias en los relatos también se refieren a la parquedad de las bebidas ofrecidas en las veladas musicales, tal como indicó Gautier. Así, durante las pausas en el baile se ofrecen “simplemente dos o tres docenas de excelentes botellas de vino de Montila [sic] que bebían tres o cuatro del mismo vaso”. Y también concluye al estilo de Gautier: “en verdad, esta simplicidad que os hace sonreír, madame, tiene algo de encantador y fraternal”. Estos bailes eran, según Dumas, infrecuentes, celebrándose “no más de cuatro veces al año”, esto es, el autor destaca “el más grande

<sup>271</sup> “C’étaient des éclairs qui s’échappaient des paillettes et courraient d’un groupe à l’autre”. (Desbarolles y Giraud 1862, 78)

<sup>272</sup> “Ainsi jugez de l’effet que font ces danses sur les étrangers.... [...] Je ne sais rien de plus triste que nos danseuses à nous qui rebondissent avec une fatigue visible [...] Mais en Espagne, c’est bien différent; la danse est un plaisir pour la danseuse elle – même [...] rien de tout cela ne ressemble au délire de cinquante ou soixante Espagnols applaudissant une danseuse dans le grenier d’un café de Séville”. (Carta 38, Sevilla, 13/XI/1846, en Dumas 2006, 425 – 426)



honor” que se podía hacer “a un extranjero, por el que nuestros hijos de buena familia harían todas las locuras de la tierra”<sup>273</sup>. Así, hace alusión a la música para, una vez más, destacar su propia importancia, aquí como figura a agasajar.

Como conclusión a sus intereses, Dumas escoge entre todas sus experiencias relacionadas con la música, y señala “dos veladas bien diferentes”, las cuales “dejaron un recuerdo imborrable en mi vida. La velada de la caza en la sierra (véase cap. VI, subapart. 2.1). La velada con baile en Sevilla”<sup>274</sup>. Las impresiones de viaje, por tanto, procuran hacer prevalecer las producciones características como espectáculos de mayor aprecio.

Los salones burgueses no despertaron el interés de los viajeros. Les atraían los patios andaluces con música de guitarra, las fiestas más o menos improvisadas en las posadas en las que se alojaron, o los momentos en los que la música sorprendía en cualquier rincón. Todos ellos eran lugares para la música, escogidos como muestra de la verdadera identidad nacional. Frente a ellos, los salones con interpretaciones de piezas y estilos conocidos en sus países de origen fueron ignorados o criticados. Estas opiniones traslucen unos prejuicios con respecto a la idoneidad de los españoles en su conjunto como intérpretes aceptables del repertorio convencional extendido, puestos siempre en consideración frente a la superioridad de los extranjeros en esa labor. Los españoles, en la opinión de los autores aquí expuestos, solo debían interpretar música española, esto es, repertorios y estilos relacionados con un anhelado exotismo. Que la realidad de la música escuchada en España no alterase la imagen del país soñado, y menos aún, que este les pudiera recordar a su país.

### 3. Críticas a la producción de los viajeros sobre España

Mientras España era reinterpretada por viajeros extranjeros, la recepción de sus producciones, en ocasiones extraordinariamente exitosas e influyentes, fueron objeto de críticas por parte de quienes denostaron las evocaciones pintorescas de España. A continuación incluyo referencias a autores españoles que expresaron su menosprecio

---

<sup>273</sup> “Ces bals, le plus grand honneur qu’on puisse faire à un étranger, ces bals, qui ne se renouvellent point quatre fois par an et pour lesquels nos fils de famille feraient toutes les folies de la terre, sont d’une simplicité primitive. [...] Quant aux rafraîchissements, ils se composaient tout simplement de deux ou trois douzaines d’excellentes bouteilles de vin de Montila que chacun but à trois ou quatre au même verre. En vérité, cette simplicité qui vous fait sourire, madame, avait quelque chose de charmant et de fraternel”. (Dumas 2006, 427)

<sup>274</sup> “Deux soirées bien différentes laissèrent un souvenir ineffaçable dans ma vie. La soirée de la chasse dans la sierra. La soirée du bal de Séville”. (Dumas 2006, 431)

hacia este modelo romantizado que llevaba al exceso las interpretaciones del modo de vida español. Por su parte, estos autores no eran en exclusiva españoles, pues escritores como Théophile Gautier o Prosper Mérimée también expusieron su disgusto hacia lo que consideraron exageraciones del imaginario sobre España, si bien ellos participaron del mismo. Dumas fue la figura que, tanto por su absoluta libertad de invención como por su enorme éxito, arrastró críticas más duras y generalizadas, entre las que se encuentran las del propio Federico de Madrazo, este último, por su parte, cuidadoso en la discreción con la que reservó sus opiniones ante el poder de Dumas, quien fue un contacto influyente con el que mantuvo relación social y colaboración profesional.

La visión de España como una nación original, ajena incluso a los países fronterizos, era objeto de comentario entre los autores españoles. Un ejemplo se encuentra en la queja del escritor Enrique Gil y Carrasco<sup>275</sup> en su descripción de un recorrido nacional<sup>276</sup>. En ella, identifica como “plagas” las opiniones expresadas fuera de sus fronteras, del modo siguiente:

Muchas son las plagas y desdichas que aquejan a España; pero una de las mayores consiste en los extraños juicios que fuera de sus confines se forman siempre que se trata de sus usos y costumbres, de su cultura y sus artes y, sobre todo, de la índole de sus habitantes. (Gil y Carrasco 1842, I, 80)

Protesta de este modo ante las valoraciones de los ciudadanos extranjeros y promueve a su vez el conocimiento difundido por los españoles. Afirma que las dificultades en el transporte, así como la propia historia de España, podían excusar el desconocimiento exhibido por los viajeros extranjeros:

Encaminándose generalmente los viajes más a la diversión que a la enseñanza, son muy contados los que se avienen con privaciones y estrecheces [...] Por otra parte, acostumbrados al espectáculo de naciones ordenadas y compactas [...] poco tiene de extraño que clasifiquen y juzguen por inducción al pueblo español, sin comprender los vivos y fuertes matices en que se reparte y degrada su nacionalidad. (*Ibíd.*)

---

<sup>275</sup> Enrique Gil y Carrasco (Villafranca del Bierzo, 1815 — Berlín 1846), articulista y escritor. Su obra más destacada fue *El señor de Bembibre*. Como partícipe en labores diplomáticas viajó a Berlín, donde mantuvo amistad con Alexander von Humboldt. Describió las costumbres de distintas poblaciones españolas en artículos publicados en *Semanario pintoresco español* y *Los españoles pintados por sí mismos*, en los que hacía referencia a la práctica musical. (Gil y Carrasco, IX)

<sup>276</sup> El artículo forma parte de un conjunto de ocho publicados en *El Sol* en 1843 (Díaz Navarro 2007, 3). Sobre la figura de Gil y Carrasco, véase Carro Celada (1983). Sobre los relatos de viajeros y ciertas apreciaciones de los mismos, véanse los textos de Almarcha Núñez – Herrador (2011) y Leonardo Romero. (Romero Tobar 2015)

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

Ramón de Mesonero Romanos, por su parte, señaló cómo estaba de extendida la imagen pintoresca de España en los relatos de los viajeros:

En muchas obras publicadas en el extranjero de algunos años a esta parte [1851] con los pomposos títulos de *La España, Madrid o las costumbres españolas*, *El Español*, *Viaje a España*, etc. etc., se ha presentado a los jóvenes de Madrid enamorando con la guitarra; a las mujeres asesinando por celos a sus amantes; a las señoritas bailando el bolero<sup>277</sup>. (Mesonero Romanos, *Las costumbres de Madrid, primera época* [1832 a 1836], 1851, cap. I, párrafo 1)

Es llamativa la diferenciación entre señoritas y mujeres. Las señoritas, al parecer, bailan. También el autor español generaliza al considerar el conocimiento y responsabilidad de los extranjeros en la visión de España expuesta en sus relatos de viajes:

Los franceses, los ingleses, alemanes y demás extranjeros, han intentado describir moralmente la España; pero o bien se han creado un país ideal de romanticismo y quijotismo, o bien [...] la han descrito no como es, sino como pudo ser en tiempo de los Felipes. (*Ibíd.*, cap. I, párrafo 4)

El peso del discurso sobre la originalidad pintoresca de España influyó sobre quienes se vieron de ese modo representados. Algunos autores españoles consideraron legítimo liderar el proceso de afirmación de la identidad de España, por la autoridad que el conocimiento de su país les concedía. De este modo, se criticó el imaginario aportado por quienes valoraron a España, a sus habitantes y a sus hábitos culturales y costumbres, por su falsedad e inexactitud, aunque su influencia, especialmente la francesa, fue reconocida y asimilada.

Un consejo ofrecido a los lectores de relatos sobre España realizados por viajeros extranjeros se encuentra en la publicación *L'Espagne pittoresque*: “no crean una palabra de lo que les dirán de las costumbres, usos y sobre todo del carácter de los españoles”, ya que “estos caballeros [...] no han vivido en España el tiempo necesario [...]”<sup>278</sup>. Sin dudar de su talento y habilidad literaria, los autores aseguran que la ausencia de fidelidad a la realidad es indiscutible:

Os contarán lo que habrán visto; solamente que, como todo lo han visto con ojos extranjeros, como lo han oído todo con oídos extranjeros, como lo han juzgado todo con su imaginación, es decir, un poco a la ligera [...] no han visto de todo más que las apariencias<sup>279</sup>.

---

<sup>277</sup> Sobre la visión de Mesonero Romanos del conocimiento de los ciudadanos extranjeros acerca de España, véanse los textos de Ana María Freire (2014); y Enrique Rubio (Rubio Cremades 2000)

<sup>278</sup> “[...] de ne pas croire un mot de ce qu'ils vous diront des moeurs, des usages, et surtout du caractère des Espagnols [...] ils n'ont pas vécu en Espagne le temps nécessaire [...]”. (Cuendias y Féréal 1848, 246)

<sup>279</sup> “[...] ils vous raconteront ce qu'ils auront vu; seulement, comme ils ont tout vu avec des yeux étrangers, comme ils ont tout entendu avec des oreilles étrangères, comme ils ont tout jugé avec leur imagination,

Alegatos similares se encuentran a lo largo del texto firmado por Manuel de Cuendias en colaboración con Victor de Féréal<sup>280</sup>. En la obra se incluyen ilustraciones de escenas musicales en reuniones populares y en salones burgueses. En la publicación, los autores procuran rectificar los errores de otros, sin perder por ello el hábito de describir prácticas y escenas pintorescas, por lo que comparten tópicos con los relatos y escritores criticados. De este modo, queda patente su sentido de superioridad en cuanto a conocimiento y veracidad.

Un ejemplo de escena musical se encuentra en el baile improvisado por contrabandistas y delincuentes en una venta, la cual cumple con todos los tópicos que procurarían los textos criticados, del modo siguiente:

Siéntese a esa mesa que cojea, y mire. Esas jóvenes que bailan son las hijas del hostelero [...] quien canta improvisadas seguidillas [...] mientras rasca la guitarra con unas uñas desmesuradas, y anima a los bailarines con sus ojos y sus gestos. ¡Los bailarines son todos contrabandistas o bandidos! Verdaderos salteadores de caminos. ¡Qué! ¿Tiembla de gozo?<sup>281</sup>.



Fig. 314. Célestin Nanteuil. “Séville”, *L'Espagne pittoresque*, 1848, 346.

En la ilustración sobre el grabado de Nanteuil aparece la imagen de la velada descrita en el texto. Al baile de parejas se une el correspondiente músico, con un

---

c'est – à – dire, un peu légèrement, admirant à outrance ou dédaignant faute de bien comprendre, et sous l'influence d'une foule de préjugés; de tout ils n'ont vu que les apparences”. (Cuendias y Féréal 1848, 245 – 246)

<sup>280</sup> Sobre la autoría oculta bajo el pseudónimo de Féréal, atribuida a quien era conocida como Madame [Irene] Suberwick, o bien al propio Cuendias, al ilustrador Nanteuil, o a una firma colectiva, véase el texto de María Luisa Burguera. (Burguera Nadal 2011, 1 – 2)

<sup>281</sup> “Asseyez — vous la sur cette table boîteuse, et regardez. Ces jeunes filles qui dansent sont les enfants de l'hôtelier [...] qui chante des seguidilles improvisées [...] tout en la guitare de ses ongles démesurés, et pendant qu'il anime les danseurs des yeux et du geste. Les danseurs sont tous des contrebandiers ou des bandits! de vrais bandits de grands chemins! Quoi! Vous frémissiez?”. (Cuendias y Féréal 1848, 345 — 346)

instrumento cordófono interpretado de manera poco convencional y representado sin excesivo cuidado. Todas las figuras están representadas en el momento del baile, con escasa atención al entorno, apenas esbozado. Así, en la publicación de Cuendias y Féréal se incluyen ilustraciones que recrean aquellas prácticas, espacios y ambientes tan frecuentes en las producciones de los viajeros.

Los estereotipos sobre la identidad española fueron desacreditados por escritores como Wenceslao Ayguals de Izco<sup>282</sup>. En una carta pública dirigida al escritor Eugène Sue, a quien señala como ejemplo del buen criterio entre autores extranjeros (Ayguals de Izco 1847, 184), el autor español remarca la abundancia de tópicos asentados en la impresión sobre España:

Figúranse además muchos extranjeros [sic] [...] que en España no hay más que manolos y manolas [...] que tanto en las tabernas de Lavapiés como en los salones de la aristocracia, no se baila mas que el bolero, la cachucha y el fandango [...] y que los hombres somos todos toreros [...]. (Carta dedicada a Eugène Sue, Madrid, 1/XI/1845, *María o La hija del jornalero* 1868, 6)

Autor prolífico y exitoso, de controvertidas opiniones, Ayguals de Izco fue retratado por Francisco Sans Cabot<sup>283</sup>.



Fig. 315. Francisco Sans Cabot. *Wenceslao Ayguals [sic] de Izco*, ca. 1860, óleo sobre lienzo, 55 x 45 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004642.

<sup>282</sup> Wenceslao Ayguals de Izco (Vinaroz, Castellón, 1801 — Madrid, 1873). Escritor, traductor, editor y diputado. Fue fundador en 1842 de la Sociedad Literaria, pionera en desarrollar una labor que aunó la impresión, publicidad, comercialización y distribución editorial. Su novela por entregas *María o La hija del jornalero* se publicó a lo largo de 1845 y 1846. Su enorme éxito favoreció la reedición (once ediciones en español) y la traducción de la misma (al francés, italiano, portugués y francés), a la que siguieron *La marquesa de Bellaflor o El niño de la Inclusa* en 1847 y 1848 y *El palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores* en 1855 (Romero Tobar 2016). Ambientada entre 1834 y 1838, su obra *María* fue publicada en Francia con el título *María la española o La víctima de un fraile*. En España fue incluida en el Índice de Libros Prohibidos de la iglesia católica. (Eugène Sue. “Introducción”, Ayguals de Izco 1868, V). Sobre la difusión de las obras de Ayguals de Izco, véase el estudio de Sylvie Baulo. (Baulo 2005)

<sup>283</sup> Sans Cabot fue amigo de Mariano Fortuny, siendo miembro de su entorno personal y asiduo a las reuniones del círculo de Fortuny. Fue, como hemos visto, el anfitrión del estudio en el que se produjo la interpretación de Juan Bautista Pujol ante Fortuny. (Véase cap. IV, apart. 4)

En sus textos más airados, difundidos en su publicación *El Fandango*, no duda en generalizar sobre la producción de los autores extranjeros sobre España, mientras define a esta última como “patria de las castañuelas”: “Mas que no sea con otra intención que la de vengar á *la patria de las castañuelas* [en cursiva el original] de los insultos que le prodigan los mazacotes de allende [...]” (Ayguals de Izco 1845, no. 7, 97).

El autor fue muy crítico con las descripciones tópicas de los viajeros por España. Siendo traductor y editor de la obra de Dumas *De París a Cádiz*, no duda en añadir a esa edición, coetánea a la publicación de la obra en Francia, un apartado en el que expresa, en prosa y en verso, todo su menosprecio<sup>284</sup>. Comienza lamentando la decisión de publicar la obra de Dumas: “En hora menguada y maldecida hubo de anunciar al público la Sociedad Literaria a una traducción de las selectas epístolas que con pluma de avestruz endilgó el aristocrático romancero”. Afirma que Dumas había “ensartado sandeces” así como “insignes falsedades” y, aunque reconoce su talento como escritor, asegura que la imagen ofrecida por Dumas sobre España “en nada se parece al original”. El “villano extranjero” ha calumniado “a esta nación magnánima” a pesar de la excelente acogida obsequiada, “como suele acoger esta nación generosa y benéfica a cuantos extranjeros pisan su hospitalario recinto”. Critica el gusto de Dumas por los ambientes pintorescos populares y, en general, por su deseo de incidir en lo anecdótico frente a “la buena sociedad española que nada envidia a la de París” (Ayguals de Izco 1847, 136 – 137, 143, 145 y 161).

En conclusión, Ayguals de Izco exige ignorar las opiniones de Dumas:

Despreciemos pues los delirios de Dumas de ese hombre extravagante que ha caído ya en descrédito hasta en su propia nación, en donde sus mismos amigos no tienen otra disculpa para atenuar sus atrocidades que exclamar: EL POBRE DUMAS SE HA VUELTO LOCO [en mayúscula el original]. (*Ibíd.*, 185)

Prosper Mérimée también opinó sobre la obra de Dumas sobre España, en una carta dirigida a Eugenia de Montijo en 1847:

¿Ha leído usted los folletines de A. Dumas acerca de su viaje por España? Es imposible decir mayor cantidad de disparates. Se pasa de raya y ello bastará para hacer que reciban como a perros

---

<sup>284</sup> Se trata de un análisis de Ayguals de Izco incluido en la publicación del texto de Alexandre Dumas *Cartas Selectas* (Dumas 1847b), que había sido publicada en *La Unión* entre abril y junio del mismo año (Dumas 1847a). Sobre los traductores de la obra de Dumas en ese periodo, Ayguals de Izco para la edición madrileña y Víctor Balaguer para la edición barcelonesa, véase el texto de Francisco Lafarga. (Lafarga 2008a)

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

a todos los franceses que vayan después. (Carta a la condesa de Montijo, 20/III/1847, citado por Pardo 1989, 381)

Federico de Madrazo, por su parte, comparó la obra de Gautier y de Dumas en cuanto a su falta de realismo. Pese a ello, mantuvo una cierta prevención en sus opiniones por la conveniencia de mantener una buena relación con un escritor tan influyente, tal y como le comentó a su padre: “Dumas es muy amigo del duque de Orleans (le ve todos los días no sé si <tres veces>) y además nunca sería malo tenérselo más bien por amigo que por enemigo por lo que puede escribir” (Carta a José de Madrazo, París, 24/XI/1838, *Epistolario I*, 170). Así, las relaciones sociales y la relevancia de sus publicaciones fueron dos factores que influyeron en la actitud del pintor, quien mantuvo un prudente silencio al respecto de la obra de Dumas. Ambos colaboraron en la publicación *Mlle. De Belle — Isle de Dumas*<sup>285</sup>, en un ejemplar dedicado a la reina. Miembros del mismo entorno social, coincidieron en reuniones y veladas, así como en invitaciones al teatro (*Epistolario I*, 206 y 216).

También Charles Davillier expresó sus opiniones críticas sobre ciertas producciones de sus compatriotas. Consideraba que se habían difundido numerosas apreciaciones impropias de la realidad española: “España es quizá el país sobre el cual se han producido la mayoría de fábulas y falsedades”<sup>286</sup>. En sus textos incluye un listado de errores evidentes en el empleo de la terminología correcta, así como en la inverosimilitud presente en las descripciones de quienes acentuaban la peculiaridad a costa de la veracidad. Davilliers hace hincapié en los autores franceses, destacando a Théophile Gautier y Alexandre Dumas. También comenta el rechazo de los españoles ante estas visiones excesivamente pintorescas: “Los escritores franceses que han hablado de la península han sido, en su mayor parte, bastante severamente juzgados por la crítica española”<sup>287</sup>. Tras una sucesión de inexactitudes, y de los autores responsables de las mismas, concluye su autocrítica (en un sentido general, no dirigida hacia sí mismo) sobre los desmanes románticos inventados y la hiriente distancia hacia lo español como modelo de conocimiento. Así, afirma la necesidad de rechazar las opiniones y descripciones erróneas: “Semejantes necedades no merecen incluso ni ser refutadas; por tanto,

---

<sup>285</sup> Se trata del drama en cinco actos de Alexandre Dumas *Mademoiselle de Belle — Isle*, en prosa, estrenado en el Théâtre – Français (2/IV/1839). París, Dumont, 1839.

<sup>286</sup> “L’Espagne est peut – être le pays sur lequel on a débité le plus de fables et de faussetés”. (Davillier y Doré 1874, 638)

<sup>287</sup> “Les écrivains français qui ont parlé de la Péninsule ont été, pour la plupart, assez sévèrement jugés par la critique espagnole”. (Davillier y Doré 1874, 639)

contentémonos con decir, encogiéndonos de hombros, como nuestros vecinos: ¡Mentiras y disparates! [en español el original] ¡Mentiras y disparates!”<sup>288</sup>.

En las opiniones aquí incluidas se observan críticas hacia producciones literarias y gráficas que, a pesar de todos los defectos que encontraron en ellas, influyeron de modo poderoso. En ocasiones, las propias críticas se sucedían sin sutileza. Así, se denostaron producciones concretas, más aún si se eran exitosas, con Dumas a la cabeza, pero también se tendió a menospreciar cualquier referencia llevada a cabo por viajeros extranjeros. La duración de sus viajes, el escaso conocimiento que les atribuían sobre el objeto de sus obras y, en general, la división entre nacionales y foráneos llevó a vilipendiar obras y autores. En un círculo de influencias mutuas, esas obras rebosantes de exotismo modelaron fórmulas exitosas de expresión artística y atraieron a un público deseoso de vivir la experiencia por España sin llevarla a cabo. Quizá no debían creerse ni una palabra, pero no por ello dejarían de disfrutar de un imaginario tan singular como el evocado por literatos y artistas sobre la España pintoresca.

#### **4. Fortuny, la saga Madrazo y los pintores de su entorno en Granada: música y producción artística**

Mientras los viajeros foráneos difundían su producción sobre España, creadores nacionales escogían una iconografía específica relacionada con un costumbrismo característico. En consecuencia, el mundo podía ser transformado cuando el artista consideraba que no se ajustaba a la imagen propia de un tipismo fácilmente reconocible para los destinatarios de estas obras.

A continuación analizo doce obras relacionadas con la estancia de la familia Fortuny y Madrazo en Andalucía entre 1870 y 1872. De ellas, cuatro corresponden a la producción de Fortuny, en la que se incluyen retratos de familiares y personas cercanas. Tres obras de Raimundo de Madrazo recrean la ambientación en los espacios al aire libre en los que se observan elementos musicales, entre los que se encuentra un piano a emplear en las veladas de la familia. Una imagen de una niña con un instrumento corresponde a

---

<sup>288</sup> “De pareilles sottises ne méritent même pas d’être réfutées; contentons — nous donc de dire, en haussant les épaules, comme nos voisins: *Mentiras y disparates!* [en español el original] *Mensonges et absurdités!*”. (Davillier y Doré 1874, 640)



la colección de fotografías de la familia Madrazo. Por su parte, como ejemplo de la producción de artistas internacionales miembros habituales en el ámbito de socialización de los Madrazo y Fortuny, incluyo cuatro obras correspondientes a amigos de este último como Jules Worms y Manuel Wssel de Guimbarda, así como del seguidor de la experiencia andalucista de Fortuny, el pintor Albert Edelfelt. Todos ellos llevan a cabo obras con referencias andalucistas mediante la inclusión de instrumentos musicales junto a gestos, poses y ambientaciones como reflejo, en su conjunto, del exotismo a exhibir.

Uno de los lugares considerados más exóticos fue Granada, descrito por el pintor Martín Rico en *Recuerdos de mi vida* como “ciudad encantadora, donde se comprenden las leyendas, fiestas, zambras y torneos” (Rico 1906, 65). Rico llegó a Granada invitado por amigo Mariano Fortuny. Este último había destacado para él el atractivo de la ciudad: “No hay pintores [...] es más pintoresco que Sevilla; la vida la mitad más barata, está uno enteramente independiente; tengo una casa por estudio donde se puede pintar al aire libre, sin vecinos, con las vistas sobre la Vega y unos efectos de sol magníficos” (Quílez Corella 2016, 25). En el epistolario de Fortuny destinado a su cuñado Ricardo de Madrazo también se encuentra un mensaje para Rico con respecto a la música. Se trata de la recomendación de aprender más piezas musicales: “Dile a Rico que aprenda muchas cosas de memoria de la música que ha encontrado en El Escorial, y sobre todo que me escriba” (Carta a Ricardo de Madrazo, Granada, 6/I/1872, Gutiérrez Márquez y Martínez Plaza 2017, MA24, 27 – 28). La participación de Rico como músico era conocida en el entorno de amigos y colegas. Tanto en las veladas en París como en Roma o en Granada fue frecuente su interpretación de piezas populares españolas, a las que alude Fortuny del modo siguiente: “Querido Martín [...] qué lástima que no estés tú aquí para celebrarlo [la proclamación de Amadeo I] con algunas seguidillas de tu repertorio, de las de cuatro coplas por dos cuartos” (Carta a Martín Rico, Granada, 18/XI/1870, en Rico 1906, 73).

Finalmente, los tres pintores mencionados compartieron espacios e intereses, inspirándose en el entorno para recrear un mundo más característico o peculiar. Convertidos en viajeros nacionales a la búsqueda de una fuente de inspiración, procuraron aportar a su producción una originalidad e intensidad relacionadas con el ambiente andalucista. Prefirieron por ello aquellos espacios en los que la música resultaba, a su vez, particularmente distintiva.

Mariano Fortuny y Cecilia de Madrazo viajaron a Sevilla tras su boda en 1868, acompañados por Raimundo de Madrazo. En el verano de 1870 regresarían para, a continuación, instalarse en Granada durante los siguientes dos años. Se alojaron primero

en la Fonda de los Siete Suelos, con el privilegio de emplear un espacio en La Alhambra como estudio, y posteriormente en la calle Realejo Bajo 1 (Bazán 2005, 35). Durante esa estancia Fortuny llevaría a cabo distintos viajes, el más relevante a Tánger (Mora 1905, 77).

Así, desde julio de 1870 a septiembre de 1872, su vida se centró en la producción artística en Granada, a lo que se añadieron las frecuentes veladas en las que se hizo música. A las constantes visitas de artistas se unirían los familiares y las amistades. Martín Rico y su esposa Louise Priet compartieron un tiempo el hogar de la familia Fortuny y Madrazo. Entre los numerosos contactos de Mariano Fortuny en Granada se encuentra un relevante listado de artistas, entre quienes destacan los siguientes: Tomás Moragas y Torras, José Tapiró y Baró, Manuel Wssel [Ussel] de Guimbarda, Francisco Lameyer, Bernardo Ferrándiz Badenes, Henri Regnault, Benjamin — Constant, Jules Worms y George Clairin. A ellos se deben añadir los pintores de la familia Madrazo, esto es, Federico, Raimundo y Ricardo de Madrazo. Hay que señalar a su vez la presencia del pintor Attilio Simonetti, amigo y discípulo de Fortuny. También coincidieron en Granada Pedro de Madrazo y los coleccionistas Ramón de Errazu y Domingo Irureta Goyena, este último amigo de la familia Madrazo y marido de Manuela Errazu (Barón 2012, 70; Laguna Enríque 2016, 228 — 229; y Quílez Corella 2016, 24 y 200).



Fig. 316. Mariano Fortuny y Marsal. *La vicaría*, Roma 1868/1869 – París 1870, óleo sobre tabla, 60,5 x 94,5 cm. Barcelona, MNAC, no. cat. 010698 – 000.

Entre los amigos que acudieron a Granada se encontraba Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, conde Morphy (véase cap. V, subapart. 1.2) quien compuso *Un*

*marriage á Seville* sobre la obra de Fortuny *La vicaría* (1868 — 1869). La obra musical fue estructurada por Théophile Gautier, no siendo finalmente estrenada:

Escribió [Morphy] la música de un baile que tituló *Un marriage á Seville*, cuyos figurines corrían á cargo del mismo Fortuny, que estaba destinado y admitido para la Grande Opera, y que valió grandes elogios á su compositor [...] cuando todo se hallaba dispuesto para emprender los trabajos preparatorios del baile, estalló la guerra franco — prusiana. (Ovilo y Otero 1883, 339)

Se conservan imágenes fotográficas de las reuniones y visitas a distintos lugares durante ese periodo granadino. Un ejemplo es *La familia Madrazo en el patio del Cuarto Dorado de La Alhambra de Granada* (ca. 1872), un posado en grupo. Son reconocibles diferentes figuras: Mariano Fortuny, apoyado en el umbral, Ricardo de Madrazo sentado a su lado e Isabel de Madrazo a continuación. Aparece de perfil Federico de Madrazo. Tras él, Martín Rico, y a su lado, de pie, Cecilia de Madrazo con su hija María Luisa Fortuny<sup>289</sup>.



Fig. 317. Charles Mauzaisse (atribuido). *La familia Madrazo en el patio del Cuarto Dorado de La Alhambra de Granada*, ca. 1872, albúmina sobre papel fotográfico, 178 x 239 mm. Madrid, MNP, no. cat. AH00878.

La crónica de Pedro de Madrazo sobre una de las habituales reuniones llevadas a cabo en Granada registra la participación de algunos de los artistas y miembros del entorno familiar mencionados, del modo siguiente:

---

<sup>289</sup> Sobre la importancia de las fotografías de los Madrazo y de Fortuny, su descripción, difusión y significación, véase el análisis de Pedro J. Martínez Plaza. (en Barón 2017, 366 – 372)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

En la primavera del año 1871 formábamos en Granada una animada colonia de amantes de las artes —unos favorecidos por ellas, otros puramente platónicos— Mariano Fortuny, Martín Rico, Ricardo de Madrazo, Worms, Tapiró, Villares Amor y yo, amenizando nuestras reuniones con su presencia las jóvenes y bellas esposas de Fortuny y de Rico y mi hija E\*\*\* [Emma], y con sus gracias infantiles los dos lindos pimpollos del matrimonio Fortuny, María Luisa y Marianito. (P. Madrazo. “Historia de una acuarela”, *La Ilustración Española y Americana*, 30/VI/1893, 419)

A este círculo se suman las personas de más interés de la ciudad: “La Fonda de los Siete Suelos, donde habitábamos, merced al útil contingente de aficionados, artistas, literatos y arqueólogos que nos suministraba la culta sociedad granadina, se convertía por las noches en gimnasio artístico — literario”. A esta comunidad se añaden “las oleadas periódicas de extranjeros que invaden las costas de Andalucía” (*Ibíd.*).

En ese espacio de socialización, variopinto en cuanto a los orígenes y ocupaciones de sus miembros, se encuentra la música, con una flexible combinación en cuanto a su repertorio e intérpretes. A las sonatas de Beethoven a cargo de Cecilia de Madrazo (véase cap. I, apart. 3) se unen las canciones a la guitarra de Martín Rico y los ensayos de Eduardo Guervós:

Sucedió otra noche, que mientras se disponía Cecilia a tocar en el piano una sonata de Beethoven, música en que se extasiaba Fortuny, y Rico templaba la guitarra para acompañarse, cuando le llegase el turno, una canción guasona de las de su especial repertorio, todas llenas de ingenio y gracejo, y [Eduardo] Guervós<sup>290</sup> subía la cuesta de los Gomeles en dirección a los Siete Suelos, acompañado de Manuel Oliver y del catedrático Gómez Moreno<sup>291</sup>, para venir a ensayar una pieza de piano y violín que acababa de componer [...]. (P. Madrazo, *La Ilustración Española y Americana*, 30/VI/1893, 419)

En las dos obras siguientes se encuentran instrumentos musicales en el entorno de la familia Madrazo y Fortuny. En la obra de este último, *Almuerzo en la Alhambra* (1872), se trata de una escena musical. El ambiente relajado, la charla entre familiares y amigos se encuentra acompañada por la música. Se recrea de este modo una interpretación relacionada con la narración de Pedro de Madrazo y las referencias de Fortuny a la música Martín Rico, si bien aquí el cordófono no es una guitarra. Así, una reunión en la que se juega a las cartas y se escucha el toque musical del intérprete recostado en la hierba son algunas de las actitudes en la imagen de una reunión doméstica. Se ha debatido la asignación de identidad a las figuras, con distintas posibilidades. Ana Gutiérrez Márquez

---

<sup>290</sup> Se trataría del pianista Eduardo Guervós del Castillo (1843 – 1922), fundador de los Cuartetos Clásicos de Granada en 1871. (Vargas Liñán 2016, 127 – 154)

<sup>291</sup> Manuel Gómez – Moreno González (Granada, 1834 – 1918). Pintor, arqueólogo y estudioso. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Granada, en la que llegaría a ser catedrático. Fue discípulo de Federico de Madrazo en la RABASF. Pensionado en Roma, a su regreso se dedicó a su producción y a la enseñanza. (Molina s.f.)

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

señala que las figuras atribuidas a Martín Rico y Louise Priet (ausentes en el momento en que la obra se realizó) y los pintores Joaquín Agrasot y Attilio Simonetti no corresponderían con quienes aparecen en la obra. Por otra parte, encuentra similitudes entre la figura con abanico y la modelo Carmen Bastián (Gutiérrez Márquez, en Barón 2017, 276 – 277). Los niños asomados en el muro son, a su vez, observadores de la escena, en un estilo con concomitancias impresionistas. Se trata de los hijos de Mariano Fortuny y Cecilia de Madrazo



Fig. 318. Mariano Fortuny y Marsal. *Almuerzo en la Alhambra*, 1872, óleo sobre lienzo, 87, 5 x 107 cm. Barcelona, col. part.

Raimundo de Madrazo incluyó un piano en el entorno doméstico al retratar a su sobrina *María Luisa Fortuny y Madrazo* (1872) en un rincón en el jardín de Realejo Bajo. Sobre la realización de este retrato informaba Cecilia de Madrazo a su padre (“puede ser que hoy haga el retrato de la nenita”), y, como referencia a la amplitud de las relaciones sociales en su hogar, firmaban la carta a su vez los siguientes pintores: Raimundo de Madrazo, Mariano Fortuny, Manuel Wssel [Ussel] de Guimbarda, Tomás Moragas, Attilio Simonetti, Josep Tapiró y Sabino Mercadé.

El piano vertical aparece en el fondo junto a la pared, en una vista parcial que nos permite observar un cúmulo de papeles revueltos, quizá partituras de las piezas a interpretar, así como una de las velas del instrumento. Esta obra se diferencia del resto aquí incluidas por la presencia de un piano, instrumento no característico en la producción de inspiración andalucista. También se distingue por su alusión a un entorno familiar en el que, como sabemos, la música al piano era una interpretación habitual.



Fig. 319. Raimundo de Madrazo y Garreta. *María Luisa Fortuny y Madrazo*, 1872, óleo sobre tabla, 30,5 x 25 cm., col. part.

El protagonismo es asignado a la figura infantil, quien posteriormente sería descrita como aficionada a la música wagneriana (véase cap. V, subapart. 1.2). Incluye en su margen inferior izquierdo la dedicatoria “A mi hermana Cecilia”.

Entre las imágenes de gusto pintoresco ambientadas también en un jardín, al estilo de las descripciones musicales en los patios andaluces tan comunes, se encuentra la obra de Mariano Fortuny y Marsal *Gitana bailando en un jardín, Granada* (ca. 1871 – 1872). En ella, una bailaora posa acompañada al toque de castañuelas por la mujer sedente, junto a la figura inacabada de un guitarrista.



Fig. 320. Mariano Fortuny y Marsal. *Gitana bailando en un jardín, Granada*, ca. 1871 – 1872, óleo sobre lienzo, 46 x 56 cm., col. Arango.



## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

El espacio elegido, la indumentaria colorista, así como el jarrón adquirido por Fortuny, atraído por el coleccionismo (Grancsay 1921), son todos elementos incluidos en una escena musical en un espacio de descanso. La obra emplea elementos que conectan con una estética popular andalucista. Federico de Madrazo, quien visitó a su familia en Granada en dos ocasiones en el año 1871<sup>292</sup>, recogió en su agenda la celebración de “una soirée de gitanos en nuestro jardín” (14 /VIII/1871) relacionada con la imagen de la obra de Fortuny en ese mismo espacio. El propio Fortuny, de nuevo en una carta dirigida a Martín Rico, compartió con su amigo el interés por pintar esos espacios populares: “Ven, pasaremos un buen invierno, pintaremos patios y gitanos a voluntad” (Mariano Fortuny, Granada, 25/XI/1870, en Rico 1906, 74).

En la colección Madrazo se encuentra la fotografía titulada *Niña gitana con pandereta* (1870 — 1890). El instrumento se une a la indumentaria y aderezos, así como a la pose y al gesto en una combinación de exotismo. Una vez más, el contacto con un instrumento indica su uso como código, convertido aquí en un elemento iconográfico alusivo a una música popular. Por su parte, Fortuny llevó a cabo dibujos con títulos como *Gitana* o *Cantaora*, ambos fechados entre 1870 y 1872, esto es, durante su estancia en Andalucía.



Fig. 321. Mariano Fortuny y Marsal. *Gitana*, fechado entre 1870 y 1872? dibujo sobre papel amarfilado, lápiz grafito, 165 x 115 mm. Madrid, BNE, BDH, no. cat. DIB/18/1/5657.

Fig. 322. Mariano Fortuny y Marsal. *Cantaora*, fechado entre 1870 y 1872? dibujo sobre papel verjurado pajizo, lápiz grafito, 122 x 125 mm. Madrid, BNE, BDH, no. cat. DIB/18/1/5683.

Fig. 323. Anónimo. *Niña gitana con pandereta*, 1870 – 1890. albúmina, papel fotográfico, 219 x 145 mm. Madrid, MNP, col. Madrazo, familia Daza Campos, adquirido en 2006, no. cat. HF00477.

<sup>292</sup> La primera estancia en Granada de Federico de Madrazo y su hija Isabel transcurrió desde el 5 de abril al 13 de junio de 1871. Regresó de nuevo en julio del mismo año. Durante esa segunda estancia se celebró la mencionada velada. (González López y Martí Ayxela 1994, 88)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

En el lienzo *Baile flamenco* (s.f.) de Raimundo de Madrazo hay una particular versión de una interpretación musical en un patio, en un escenario entre cotidiano y ensoñado. Una bailaora sonríe al espectador mientras lleva cabo un acompañamiento con las palmas. La figura femenina como intérprete de guitarra corresponde a la modelo habitual en las obras de Raimundo de Madrazo Aline Masson (véanse cap. III, apart. 6; y cap. IV, apart. 3). La misma modelo aparece en la reproducción de la obra de Raimundo de Madrazo titulada “Cantadora andaluza” en la publicación *El Globo* de 1878. En esa ocasión, sostiene y exhibe el mismo instrumento, una guitarra. La imagen aparece relacionada con la figura de la cantaora como intérprete habitual en Andalucía, del modo siguiente:

Estudio lleno de verdad y con mucha espontaneidad y gracejo dibujado [...] recuerda perfectamente el tipo de la cantadora ó *cantaora*, que en Sevilla y en Málaga y en Cádiz y en Granada abundan como en ninguna parte de España y con especialidad en Andalucía. (José Huertas, “Nuestro grabado”, *El Globo*, 1/VI/1878, 1)



Fig. 324. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Baile flamenco* [*Bella y canto*], s.f., óleo sobre lienzo, 65, 5 x 42, 5 cm., col. privada.

Fig. 325. Raimundo de Madrazo y Garreta. “Cantadora andaluza. Estudio del natural por Raimundo de Madrazo” [1875], *El Globo*, 1/VI/1878, año 4, segunda época, no. 961, 1.

Una imagen de la obra había sido publicada en *La Ilustración Española y Americana* en 1876. En esa ocasión, se señala que fue realizada en París. La difusión de la obra se relaciona con la relevancia de aquellos artistas que extienden en el extranjero



## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

la producción española. Es el caso de “el joven y ya renombrado artista D. Raimundo de Madrazo, hijo del eminente pintor D. Federico” (“Cantadora andaluza”, *La Ilustración Española y Americana*, 22/XII/1876, 379).

Como vemos, la sucesión de patios como entorno de escenas musicales es frecuente en la producción de este periodo en Granada. Particularmente conocida sería la tabla *Jardín de la casa de Fortuny*, espacio en el que se celebraron reuniones y veladas.



Fig. 326. Mariano Fortuny y Marsal y Raimundo de Madrazo y Garreta. *Jardín de la casa de Fortuny* (detalle), 1872 – 1877. óleo sobre tabla, 40 x 28 cm. Madrid, MNP, no. cat. P002613.

Numerosos artistas estuvieron profundamente interesados en el tema del exotismo relacionado con el Orientalismo. Fortuny viajó al Norte de África en distintos momentos de su carrera, y esas experiencias fueron valoradas como decisivas en su desarrollo artístico. Así, pensionado en Roma en 1857, estaba desilusionado con la ciudad que definió como “un gran cementerio visitado por extranjeros” (Miquel y Badía 1887, 18). La oportunidad de viajar al norte de África para ilustrar las victorias militares se convirtió, en palabras del pintor uruguayo Luis Mora, en “la suerte de la guerra” (1905, 77). Por su parte, el escritor Charles Yriarte describió la campaña en Marruecos, de entre cinco y seis meses, como una revelación para el artista: “Parece singular que él [Fortuny] debiera escoger de entre todo lo que vio solo lo extraño y pintoresco”<sup>293</sup>. Lo exótico o distintivo atrajo su atención “como un acorde que resuena fuertemente en la música, añadiendo más misterio a las notas que le rodean”<sup>294</sup>. Era por tanto el punto de vista del viajero, inspirado por aquello que resultaba ajeno. La posterior estancia en Granada favoreció una

<sup>293</sup> “It seems singular that he should choose from all he saw only the strange and picturesque”. (Yriarte, Fortuny 1875, 235 – 236)

<sup>294</sup> “[...] like a chord brought out strongly in music, adding more mystery in the surrounding notes”. (Mora 1905, 77)

producción pintoresca, mientras la vida cotidiana mantenía los usos de interpretación musical conocidos en su ámbito doméstico.

Un miembro del entorno de los Madrazo fue Jules Worms, amigo de Fortuny, con cuya colaboración contó Federico de Madrazo para enviar ciertas obras a Charles Blanc a París en 1862 (Carta a Raimundo de Madrazo, 4/XII/1862, *Epistolario II*, 607). Worms había coincidido con Raimundo de Madrazo durante la estancia de estudios de este último iniciada en París ese año de 1862. Worms visitó España como colaborador de la publicación *Illustration* y realizó obras que satisfacían el gusto por el exotismo español. En ellas se encuentran instrumentos musicales, tal y como ocurre en *Celestina* y en *La novia*. En ambas, la guitarra y pandereta aparecen como elementos comunes en un espacio doméstico, siguiendo el tópico andalucista (Alzaga Ruiz 2012, 140; González López y Martí Ayxela 1996; y Quesada 1996, 188).



Fig. 327. Jules Worms. *Celestina*, s. f.

Fig. 328. Jules Worms. *La novia*, s.f.

En *Celestina* (s.f.), Worms representa a la anciana que procura convencer a la inocente joven. Esta última, con gesto serio, escucha con atención. Junto a ella, en la pared, se encuentran los instrumentos musicales cercanos y por ello listos para ser empleados en cualquier momento. En *La novia* (s.f.) una joven de similar apariencia a la anterior muestra su vestido a un grupo de mujeres. Aquí, una pequeña guitarra y una pandereta aparecen de nuevo, a la espalda de la única figura masculina. De este modo, en un patio, sobre una mesa y junto a objetos de uso cotidiano en aparente desorden se encuentran los instrumentos que forman parte del aspecto castizo andaluz y el tópico españolista.

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

Entre los numerosos artistas que formaron parte del entramado de amistades que visitaron a Fortuny se encontraba Wssel [Ussel] de Guimbarda<sup>295</sup>, quien llevó a cabo su propia producción andalucista. Un ejemplo de su obra con elementos folclóricos musicales se encuentra en el lienzo *Escena costumbrista en el Alcázar de Sevilla* (1872), denominada en principio *Rincón Granadino*. En el reverso aparece un título en inglés, *Street – dancer in Granada* (Barón, en Moreno y Sanz 2014, 167), lo que señala un posible destino comercial para clientes extranjeros.

Esta obra representa a un grupo de mujeres haciendo música y bailando, con una apariencia natural y espontánea. Guitarra, pandereta y castañuelas son los instrumentos escogidos. Completa la imagen el vestuario, así como la inclusión de tipos populares como la vendedora de buñuelos y el consabido torero, todos reunidos como combinación de elementos típicos.



Fig. 329. Manuel Wssel de Guimbarda. *Escena costumbrista en el Alcázar de Sevilla*, 1872. óleo sobre lienzo, 84 x 63 cm. Málaga, Museo Carmen Thyssen Málaga, col. Carmen Thyssen — Bornemisza, no. cat. CTB.2002.4.

Fig. 330. Manuel Wssel de Guimbarda. *Escena costumbrista en el Alcázar de Sevilla* (detalle).

En el entramado de relaciones de la familia Madrazo se encuentra el pintor finlandés Albert Edelfelt<sup>296</sup>, quien viajó a España en 1881. Edelfelt fue amigo de Ricardo

<sup>295</sup> Manuel Ussel de Guimbarda (Cuba, 1833 — Cartagena, 1907). Pintor, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Se instaló en Sevilla en 1866. Raimundo de Madrazo y Ussel fueron compañeros de estudios. Ambos tuvieron contacto durante el viaje del primero a Sevilla en 1866, y de nuevo en 1872, junto a Mariano Fortuny y Marsal. Raimundo de Madrazo realizó un retrato de Ussel de Guimbarda en Sevilla en 1868. (González López y Martí Ayxela 1966, 99).

<sup>296</sup> Albert Gustaf Edelfelt (Kiiala, Finlandia, 1854 – 1905). Creció en un entorno familiar acomodado, con interés por la música, el dibujo y la literatura. Realizó el correspondiente viaje de aprendizaje a París, siendo discípulo de Jean – León Gérôme. Se convirtió en un artista internacional, con éxito y reconocimiento artístico. Mantuvo amistad con artistas destacados como John Singer Sargent, quien a su vez fue amigo de

de Madrazo, quien ejerció de guía durante su estancia. Edelfelt visitó el Real Museo de Pintura y Escultura, en el que fue recibido por Federico de Madrazo, y siguió la estela de Mariano Fortuny, empleando los mismos modelos que este último había escogido en la década anterior. También conoció al pintor francés Henri Regnault, amigo de Fortuny. Regnault, por su parte, había viajado a España en dos ocasiones (VIII/1868 – II/1869 y VIII/1869 – IX/1870), y había animado a Fortuny a visitar Andalucía. Regnault visitó España junto a George Clairin y la mencionada escultora Adèle d’Affry *Marcello* (Díaz de Alda Heikkilä 2006, 201; y Santonja 2015, 163). Esta última llevó a cabo una escultura con la imagen de Isabel de Madrazo (véase cap. I, subapart. 1.3).

La belleza formal de las mujeres fue una referencia recurrente, relacionada a menudo con la música a través de la inclusión de danzas e instrumentos. La seguridad de encontrar a su paso hermosas intérpretes llevó en ocasiones a la decepción propia de quien espera ver cumplido su sueño en cada momento de su viaje (véase cap. VI, subapart. 2.1). Es el caso de Edelfelt ante una sesión de “baile interpretado por gitanos”. En sus cartas se encuentra la razón de su desánimo. En primer lugar, el hecho de asistir a un espectáculo para turistas anula la anhelada autenticidad: “habría sido interesante si no hubiera habido cerca de treinta ingleses e inglesas, quienes destruían totalmente la ilusión [...] un tipo de lamentable comedia para viajeros [...] que dejaba un deprimente recuerdo”. Con todo, no desaparece por completo el aroma de originalidad fruto de la tradición, pues asegura: “Sin embargo, desde esta grotesca especie de baile gitano español, uno puede imaginar lo que una vez fue”. También la cuestionada belleza de las seis bailarinas, consideradas “espantosas”<sup>297</sup> por el artista, contribuyó a esa percepción negativa. Edelfelt también visitó Málaga, para ver bailar allí *Malagueñas*, y Sevilla, ciudad en la que asistió a una corrida de toros, lo que le deslumbró, superando en interés a las producciones teatrales: “Ningún drama, ninguna ópera, puede captar tanto interés” (Grönvold 1962, 61). Puro tipismo propio del viajero.

---

Eugenio de Ochoa y de Raimundo de Madrazo, por lo que quizá fuera el pintor estadounidense quien puso en contacto a Edelfelt y a la familia Madrazo. Edelfelt hizo referencia a los Madrazo antes de su propio viaje a España. (Díaz de Alda Heikkilä 2006, 139 – 156)

<sup>297</sup> “Tonight I have seen gitanos perform a dance – it would have been interesting if there had not been about 30 Englishmen and women who totally destroyed the illusion. The whole of it is a kind of pitiful comedy, put together for travelers [...] which leaves a depressing memory [...] From this grotesque species of the Spanish Gypsy dance, one can nevertheless envision what it once has been. The six dancing girls were hideous [...]”. (Carta a Alexandra Edelfelt, Granada, 13/IV/1881, citado por Lundström 2007, 254). Alexandra Edelfelt, madre del pintor, fue la principal destinataria del epistolario analizado en el estudio de Lundström.

## CAPÍTULO VI. LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LOS VIAJEROS POR ESPAÑA

Edelfelt manifestó su pasión por los bailes españoles, así como sus esfuerzos por plasmar las emociones que esas interpretaciones le producían, del modo siguiente:

Estoy completamente loco por los bailes españoles. He intentado realizar unos bruscos bocetos e incluso he osado intentar y pintar a una bailarina gitana (durante tres días he tenido una modelo) pero el estudio que he logrado producir es sólo un vago resplandor de lo que sentía y quería pintar<sup>298</sup>.



Fig. 331. Albert Edelfelt. *Bailarina gitana I*, 1881, óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Mänttä (Finlandia), Gösta Serlachius Fine Arts Foundation, no. inv. 168.

Su gusto por la estética y por la expresividad que encontró en España hizo a Edelfelt replantearse su carrera y, asimismo, expresar su añoranza al abandonar el país. Su conclusión se acerca a las referidas por tantos artistas, esto es, la acentuación de la diferencia que perciben en el país visitado y la transformación que su visita provoca en el viajero:

“Desde que llegué aquí [París] no ha habido ni un solo momento en que no echara de menos España [...] La gente me parecía terriblemente ‘bourgeois’ [...] ¡Ay! España y estas cinco semanas me parecen algo brillante, grandioso, algo que aquí busco en vano [...] pienso que sería completamente natural que, al igual que yo, todos estuvieran extasiados con Andalucía y con Castilla [...] Y aquí me repito a mí mismo a cada minuto: ‘ce n’est plus cela’ [Ya nada es igual]”. (Albert Edelfelt. *Cartas del Viaje por España* 1881, Díaz de Alda Heikkilä 2006, 251)

<sup>298</sup> “I am totally crazy about the Spanish dances. I have tried to execute rough sketches and I even dared to try and paint a dancing gitana (for three days I had a model) but the study I managed to produce is only a faint afterglow of what I felt and wanted to depict”. (Carta a Otto Berndt Schauman, Toledo, 7/V/1881, citado por Lundström 2007, 249). Con Schaumann, relevante intelectual finlandés, Edelfelt se carteaba con frecuencia. Su epistolario se encuentra incluido en la investigación mencionada.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

La estancia de la familia Fortuny y Madrazo en Andalucía incluyó veladas musicales en las que coincidieron artistas nacionales e internacionales. Artistas nacionales como Fortuny y Raimundo de Madrazo evocaron interpretaciones musicales en sus obras andalucistas, al igual que hicieron artistas internacionales miembros de su entorno. Guitarras, panderetas, bailarinas y cantaoras se sucedieron en sus producciones. En alguna ocasión, como hemos documentado, se encuentran alusiones a la música en su ámbito privado, como en la referencia de Federico de Madrazo a una velada, “una soirée” de gitanos, en el jardín de la casa familiar. También Albert Edelfelt, quien llevó a cabo su propia experiencia andalucista como seguidor de Fortuny, registró sus experiencias ante la música escuchada. Su decepción ante espectáculos organizados para los visitantes ejemplifica la búsqueda deliberada de prácticas y escenarios precisos, escogidos por la atribución a los mismos de una singularidad muy particular. A su vez, su entusiasmo por los denominados bailes españoles indica unas preferencias siempre relacionadas con el gusto por un costumbrismo entendido como inimitable.

Entre todas las obras con referencias musicales aquí incluidas, solo una, a cargo de Raimundo de Madrazo, presenta un piano entre los instrumentos elegidos. De modo documentado, sabemos que fue empleado en el hogar de los Madrazo y de Fortuny, lo que convierte a la obra en un referente iconográfico del entorno cultural de la familia. Las alusiones, una vez más, a la interpretación al piano por Cecilia de Madrazo, en esta ocasión por su tío Pedro de Madrazo, señalan su uso como hábito continuado en las distintas residencias de la familia de artistas. Esa obra se aleja de la estética habitual observada en el resto de las obras, las cuales poseen objetivos artísticos diferenciados, y por tanto, una selección de elementos iconográficos diversos, fruto de la intencionalidad de sus creadores por evocar una estética exótica.

## CONCLUSIONES

En la presente tesis doctoral se ha estudiado la práctica musical y su representación iconográfica en el entorno familiar y social de la saga de los pintores Madrazo. Se ha documentado la interpretación musical en los salones domésticos y en los estudios de los artistas de la familia. Se ha atendido a la adquisición de instrumentos, la atención al cuidado de los mismos y las gestiones llevadas a cabo para mantenerse informados de las novedades musicales en los mercados nacional e internacional.

El análisis de las memorias y los epistolarios familiares ha permitido documentar la interpretación musical en el entorno familiar y de socialización de los Madrazo, con la participación de distintos miembros de la saga. A la mención del canto a la guitarra de Isabel Kuntz (1790 — 1866) ante la reina María Luisa de Parma en el exilio romano se sucedieron las interpretaciones de Luisa Garreta (1813 — 1854) junto a artistas como Dominique Ingres (1780 — 1867). Por su parte, los hermanos Carlota (1813 — 1890) y Pedro de Madrazo (1816 — 1898) fueron intérpretes habituales en las veladas de la familia, mostrando asimismo un interés por las novedades del mercado musical. Si bien ambos expresaron sus opiniones sobre intérpretes y piezas musicales, el mayor volumen documental fue escrito por José de Madrazo (1781 — 1859) y su hijo Federico (1815 — 1894), quienes transmitieron la sucesión de reuniones y las intervenciones musicales de las siguientes generaciones de intérpretes, con referencias a Cecilia de Madrazo (1846–1932), la figura relacionada con la música más conocida, así como a otras mujeres de la saga. Esta participación no fue exclusiva del ámbito femenino, pero sí fue registrada como un hábito compartido por varias intérpretes, pues diez de ellas aparecen citadas en relación con la música en sus espacios domésticos. Hemos documentado las opiniones sobre compositores e intérpretes, así como la búsqueda activa de piezas musicales por parte de algunas de las intérpretes mencionadas. Así, las opiniones y peticiones de piezas por Carlota y Cecilia de Madrazo son referencias destacables como muestra de sus intereses musicales expuestos de modo personal y directo. A este respecto, resulta significativo el hecho de que la visión de su participación, tanto a través de los documentos privados conservados como en las producciones artísticas, fue transmitida de modo predominante por los artistas de la saga.

La investigación ha permitido localizar y analizar el repertorio musical en el entorno de los Madrazo. En primer lugar, se ha documentado la solicitud y adquisición



de partituras y métodos de enseñanza. El repertorio citado de modo específico, aquí referido a la década de 1830, se centraba en obras de Santiago de Masarnau (1805–1882): *La melancolía. The Spleen: nocturno pátetico para Piano — Forte á quatro manos* (1833), a petición de Carlota de Madrazo para ser interpretada en una velada; y *Variaciones para piano y violín sobre un tema de la ópera “I Capuleti ed I Montecchi” del maestro Bellini para violín con acompañamiento de piano — forte* (1831), dedicada a Pedro de Madrazo, quien comentó su propia interpretación de la misma. A estas piezas se unieron obras de virtuosos como Charles — Auguste de Bériot (1802 — 1870) en *Sixième air varié pour le violon avec accompagnement d'orchestre ou piano* (1835?), y métodos de piano como *24 Exercices et Préludes pour le Piano Forte dans tous les tons, majeurs, mineurs* (ca. 1830) por Henri Herz (1803 — 1888). Al interés por estas obras se añadía la solicitud de piezas referidas de modo general como cavatinas o duetos, así como ejercicios para el canto, piezas para violín o métodos de piano del Conservatorio de París, encargos que permitían estar al tanto de las novedades en el mercado musical. A menudo su adquisición se llevó a cabo bajo la guía de Masarnau, con una absoluta confianza en el criterio del músico, quien también se hizo cargo de la gestión de compra de un piano importado de Londres, así como de la elección de intérpretes y enseñantes. Se ha registrado el intercambio de valoraciones por parte de Pedro de Madrazo sobre las interpretaciones de artistas consagrados como Giovanni Battista Rubini (1794 — 1854) tanto en los años 30 en París como en Madrid en 1841, o la asistencia de aquel a un concierto de Johann Strauss I (1804 — 1849) en 1837 en París, así como el interés por conocer las interpretaciones de Friedrich Kalkbrenner (1784 — 1849) o Johann Peter Pixis (1788 — 1874), Niccolò Paganini (1782 — 1840) o Charles Philippe Lafont (1781 — 1839), o el insistente aprecio mostrado por Federico de Madrazo por obras como *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer (1833), así como la expectación ante las buenas críticas conocidas sobre la representación de *La juive* de Jacques Fromental Halévy en Burdeos (1837).

Se han localizado y analizado composiciones dedicadas a miembros de la familia Madrazo por músicos como José Inzenga (1828 — 1891), Óscar de la Cinna (1836 — 1909) o Luis Martín (1841 — 1881). Son cuatro obras, las cuales, si bien poseen sus particulares cualidades de inspiración exótica, ligereza danzable y evocación de escena infantil, conforman un repertorio propio del género de salón: una canción con acompañamiento de piano (*Zaida y Gazul* por Inzenga sobre un poema de Antonio Arnao)



## CONCLUSIONES

y tres piezas pianísticas (una polka por Luis Martín, y dos obras de Cinna: *Deuxième Sérénade Mauresque* y *Berceuse*). Junto a esa producción se encuentra un ejemplo diferenciado, el vals para piano *Venezia* por Robert Stewart (1825 — 1894). Su partitura manuscrita permaneció en los fondos privados, y se encuentra incluida en una edición facticia con el título general de “valse”, si bien fue editada y publicada para el mercado musical en París (1892). También son piezas de salón las colaboraciones entre Pedro de Madrazo y compositores como los mencionados Cinna e Inzenga, y entre Eugenio de Ochoa (1815 — 1872) y Santiago de Masarnau, ejemplos de la relación profesional establecida entre creadores de ámbitos diversos.

Con respecto a las veladas musicales en la familia Madrazo, se ha destacado a lo largo de la investigación la imprecisión, e incluso a menudo la nula referencia a las piezas elegidas por los intérpretes incluidas en las memorias y epistolarios. Similar vaguedad se encuentra en las descripciones de las veladas en las que participaron miembros del entorno de amistades y relaciones sociales. Podía tratarse, a su vez, de intérpretes profesionales como Sofía Vela (1828 — 1909) o Manuela de Oreiro (1818 — 1854), o figuras de sociedad como Amalia de Llano y Dotres (1821 — 1879). Resulta común el empleo de descripciones en las que se informa de quién ha cantado o tocado un instrumento, sin registrar las piezas escuchadas. En este sentido, se han documentado algunas valoraciones acerca de la calidad de la interpretación, entre las que se encuentran la referida a Oreiro, resumida en un breve “la Lema cantó perfectamente” por Pedro de Madrazo (1837), o la pieza a dúo de Carlota de Madrazo y Pedro Escudero (1791 — 1868) “que salió bastante bien” a pesar de un piano de escasa calidad, opinión expuesta por José de Madrazo (1833). Con todo, se han registrado indicaciones sobre el repertorio interpretado en el entorno de los Madrazo a través de la localización de referencias a su forma musical o a algunos compositores. Entre ellos están las interpretaciones de sonatas de Beethoven, nocturnos de Schubert o piezas de Chopin, así como el gusto por la música de Mozart, pero sin detallar las obras. Por otra parte, se han documentado señaladas excepciones como la mención de la *Gavotte Favorite de Marie — Antoinette pour piano* (1869) compuesta por Charles Neustedt (1808 — 1908) e interpretada por Cecilia de Madrazo durante su estancia en Granada entre 1870 y 1872. Esta habitual ausencia de precisión en cuanto al registro del repertorio se relaciona a su vez con las referencias a las veladas de la burguesía y aristocracia difundidas en crónicas, críticas y editoriales en prensa. Su análisis ha permitido valorar la percepción de la música como práctica compartida unida a un lucimiento personal, con frecuentes alusiones a los asistentes, en

ocasiones como intérpretes y no únicamente como público a las veladas musicales, y una menor relevancia del repertorio interpretado o escuchado.

La música en el entorno de los Madrazo se encuentra representada como una práctica que formó parte de sus hábitos culturales en el ámbito familiar. Se trata por tanto de un rasgo asignado a las intérpretes retratadas con relación a una condición conocida en su entorno. A los retratos de Cecilia de Madrazo al piano, el primero de ellos llevado a cabo por su padre Federico de Madrazo en 1859, a los que les seguirían los tres retratos realizados por Mariano Fortuny y Marsal (1836 — 1874) *ca.* 1866, 1869 y 1874, se unen las imágenes al piano y a la guitarra de intérpretes femeninas pertenecientes a la familia de artistas. Se trata de seis retratos, a los que se añadirían dos de los que se considera que las retratadas pertenecen a la saga y que incluyen un piano y un arpa respectivamente, realizados por miembros de la familia como Luis (1825 — 1897) y Ricardo de Madrazo (1852 — 1917). La última de estas obras, fechada en 1908, cierra un periodo de casi cincuenta años en la recreación de una interpretación musical alusiva a quienes, a lo largo de dos generaciones, llevaron a cabo la misma en el ámbito familiar. Las mujeres de la familia Madrazo relacionadas con elementos musicales en sus correspondientes retratos sí eran intérpretes, y por tanto, en la producción referida a ellas se encuentra una cualidad que las identifica de modo preferente. Por su parte, Pedro de Madrazo, violinista aficionado, no fue retratado junto a instrumento musical alguno. Asimismo, Raimundo de Madrazo (1841 — 1920) apareció al piano en una imagen fotográfica (1875 — 1885), al igual que su esposa María Hahn (*ca.* 1871 – post. 1947) fue fotografiada a la guitarra (s.f.), si bien no hay elementos musicales en sus retratos pictóricos. Sí se incluyeron referencias a la música en el retrato del pintor Benito Soriano Murillo (1863 — 1867), figura cercana, pero no perteneciente a la familia. Por tanto, al igual que en la documentación privada de la familia, fueron las figuras masculinas quienes llevaron a cabo la alusión iconográfica a la música asociada a las figuras femeninas. En este sentido, las obras de Federico de Madrazo y Mariano Fortuny y Marsal en las que Cecilia de Madrazo aparece en una actitud de concentración en la interpretación musical son ejemplos de una producción destinada al ámbito familiar y no al mercado artístico en la que se expone no una mera evocación elegante, imagen habitual en numerosos retratos, sino una representación de la actividad de quien era una pianista apreciada. También los retratos por Ramón Casas (1866 — 1932) de su hermana Elisa (*ca.* 1889, *ca.* 1892 y 1898) recrean la figura de un familiar en plena interpretación.

## CONCLUSIONES

Esas imágenes difieren de las expuestas en obras como *Le bouquet* (ca. 1870), *La lectura* (ca. 1870 — 1875) o *La hora del té* (s.f.) por Raimundo de Madrazo, entre otras, pues en ellas el piano aparece incluido como objeto iconográfico en una exhibición o insinuación de una forma de vida. Por su parte, la modelo escogida en las dos primeras obras mencionadas aparece en una de las fotografías realizadas en el estudio del pintor bajo la autoría de este y del conde de Chaumont — Quiry (1875 — 1885) mostrando una actitud reproducida en innumerables ocasiones, con una mano sobre el teclado y mirando al observador. En ella, al contrario que en sus retratos, resulta evidente el desconocimiento de una práctica pianística correcta. A su vez, es un ejemplo del uso de instrumentos en los estudios de pintores tanto como objeto iconográfico como por su función para la interpretación musical. Alusiones a una práctica musical fueron plasmadas mediante una pose recurrente, la cercanía al instrumento o el contacto ligero con el mismo, como una mano apoyada en el teclado. Es el caso de obras como *El pintor carlista y su familia* (1859) de Valeriano Domínguez Bécquer (1833 — 1870), ejemplo de la alusión al conocimiento de un familiar unido a la posesión del instrumento, convertido en un objeto valioso, sin recrear un momento de interpretación específico. De las cincuenta y siete obras en las que se incluye un piano junto a la figura de un intérprete, en veinte se emplea un contacto o una cierta cercanía junto al instrumento. Nueve incluyen una pose de ensimismamiento ajena a una concentrada interpretación en la que manos apoyadas sobre teclados o que pasan páginas de música sin interpretar son referentes habituales. Veintiocho corresponden a imágenes en plena interpretación. La gran mayoría recrean a una interpretación tanto a solas como ante un público doméstico y, por tanto, cercano, excepto en la imagen de concierto ante los reyes en *La Ilustración Española y Americana* (15/II/1885) y en la obra de Casas *Salón de descanso* (ca. 1900 — 1902). De este modo, no es la interpretación la que identifica la labor de las figuras retratadas, sino la presencia o el contacto con el instrumento el que señala la posesión de un objeto y de un conocimiento musical. A su vez, se trata en su mayor parte de intérpretes femeninas, pues solo once imágenes corresponden a diez pianistas masculinos (Rogelio de Egusquiza aparece ante el piano en dos fotografías, s.f.), y cuatro a niños.

Como se ha constatado a lo largo de esta investigación, los estudios de pintores fueron espacios de práctica musical. Está documentada la participación de músicos como Sofía Vela, y muy especialmente de Santiago de Masarnau, en las veladas de los Madrazo, como miembros cercanos a la familia de pintores. Otros tuvieron una participación menor, o menos conocida. A las interpretaciones de Jesús de Monasterio (1836 — 1903) durante

las sesiones para la realización de su retrato por Federico de Madrazo (1871), o la velada llevada a cabo por Juan Bautista Pujol (1835 — 1898) en el estudio de Francisco Sans Cabot (1828 — 1891) en 1866, se unen, como ejemplos de interpretación musical de calidad reconocida, referencias a visitantes asiduos como José Tragó y Arana (1856 — 1934) en el estudio de su amigo el pintor Casto Plasencia (1846 – 1890), discípulo de Federico de Madrazo, así como de Eduardo Guervós (1843 – 1922) en el estudio de Mariano Fortuny y Marsal en Granada. De este modo, esos abigarrados espacios incluyen la presencia de instrumentos y la interpretación musical. Entre los músicos que participaron en las reuniones sociales de la familia Madrazo se encuentran el violinista Vicente Escribano y el cantante Llorenc Pagans (1838 — 1883). Pedro Escudero, por su parte, interpretó a dúo con Carlota de Madrazo. Esta última tuvo como maestros a Ángel Inzenga y a Encarnación Camarasa, discípula y enseñante recomendada por Santiago de Masarnau, quien fue sin duda el músico con mayor relación con la familia Madrazo. A ellos se suman los mencionados José Inzenga y Óscar de la Cinna, así como Clotilde Cerdá (1862 — 1926) y Juan Bautista Pujol. Nombres como Francesco Piermarini, si bien no muy apreciado, así como Valentín Zubiaurre (1837 — 1914) formaron parte de las relaciones sociales de los Madrazo. No resulta sorprendente la referencia a “algunos amigos músicos” expresada por Ricardo de Madrazo (1903), ni el hecho de que coincidieran intérpretes profesionales y aficionados en las veladas de la saga Madrazo en Madrid. En París, por su parte, las veladas del matrimonio formado por Carlota de Madrazo y Eugenio de Ochoa (1815 – 1872) incluyeron conciertos de figuras como Alexandre Gorla (1825 — 1860) y Teresa Carreño (1854 — 1917), reseñados en prensa. También en París Masarnau fue protagonista de veladas musicales en el ámbito familiar de los Madrazo.

Los retratos de músicos realizados por los Madrazo se han relacionado con el aprecio y admiración entre amigos, el trato social habitual o el encargo propio del mercado. En esta producción se encuentran obras sobre músicos que alcanzaron renombre y compositores e intérpretes cuyas carreras fueron más limitadas. Del catálogo de obras de Federico de Madrazo se documentan diez retratos de músicos identificados, a los que se añadiría el correspondiente retrato de Franz Liszt (1841), hoy en paradero desconocido. Una buena parte de los músicos retratados fueron amigos a quienes se les regalaba una obra. Se trató en ocasiones de un dibujo realizado con talento y rapidez, como al menos dos de los tres llevados a cabo en la década de 1830 a Santiago de Masarnau, pues uno

## CONCLUSIONES

de ellos no está fechado, al igual que el correspondiente a Agustín Medeck. Algunos fueron incluidos en un álbum de amistades, si bien a su vez podían aparecer publicados en la prensa coetánea, como el retrato de Ramón Carnicer en *El Artista* en 1836 y uno de Masarnau en el mismo año y publicación. Así, en la producción de Federico de Madrazo se encuentran, al menos desde 1833, retratos de músicos como el violinista Pedro Escudero (1834) y los compositores Tomás Genovés (1841) y Óscar de la Cinna (1857). Fueron un obsequio los retratos de Medeck (s.f.), Sofía Vela (1850) y de Jesús de Monasterio (1871), siendo este último el más tardío entre las obras fechadas, por lo que esta producción se extiende prácticamente a lo largo de cuatro décadas. A ellos se unen los realizados por José de Madrazo a Isabel Colbrand (*ca.* 1806 — 1807, atribuido al artista; y dos retratos fechados en 1810) y por Raimundo de Madrazo a Adelina Patti (1873). De entre todos ellos, solamente en tres se recurre a la inclusión de partituras e instrumentos, en una de las imágenes de Colbrand, así como en los retratos de Vela y Monasterio. Por tanto, no se estableció de modo preferente una identificación mediante un recurso evidente como fórmula de representación del oficio del músico, al optar por una imagen sin instrumento o elemento musical alguno. Por su parte, Ettore Pinelli sí posó con un violín en las manos en el retrato (1869) realizado por Eduardo Rosales (1836 – 1876), pintor miembro del entorno de amistades de los Madrazo. Por su parte, Manuela Oreiro fue retratada por Antonio María Esquivel (1841) mostrando una indumentaria de reminiscencias teatrales, no así en el retrato realizado por Rosario Weiss (1841). A ellos se uniría el retrato (1866) de Juan Bautista Pujol por Mariano Fortuny y Marsal, junto a un esbozo del mismo, si bien en esta obra se recrea una interpretación, así como una velada musical llevada a cabo en un estudio de pintor. Los retratos de músicos aquí incluidos se han convertido en ocasiones en referentes iconográficos asociados a intérpretes y compositores con trayectorias y proyecciones diversas, unidos en un modo de representación del talento de los músicos a través del talento de los pintores. En esas obras es indisoluble la significación de la figura del músico a través de la valoración de la propia figura del pintor por su concepción y realización del retrato, convertido este en un símbolo de trascendencia del que fue consciente Federico de Madrazo. El pintor no dudó en señalar la equiparación que su obra establecía entre la figura de Monasterio y la suya propia a través de un retrato que era fruto del reconocimiento entre iguales, y que permitía que la significación de dos artistas, como creadores de talento, perdurara a lo largo del tiempo.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Entre los músicos y pintores mencionados se celebraron reuniones y veladas musicales en los espacios domésticos y en los estudios de artistas. Estos conciertos fueron recreados en obras como *Estudio de Muñoz Degrain* (1867) de Francisco Domingo Marqués (1842 — 1920), ejemplo a su vez de la inclusión de intérpretes no reconocibles o identificadas, pues solo son identificados los pintores presentes en el espacio de trabajo. Podría tratarse de una combinación de reunión familiar y salón intelectual, tal y como se registra en la fotografía correspondiente al *Estudio de Luis de Madrazo, en casa de José de Madrazo* (1860), en el que se reúnen miembros del entorno de pintores alrededor de un piano, en consonancia con las frecuentes reuniones y veladas celebradas por Luis de Madrazo (1825 — 1897) a partir de los años 60. Así, el instrumento podía formar parte de la práctica musical cotidiana y, a su vez, ser objeto iconográfico en obras como *Retrato de señora* (1875 — 1880) por Luis de Madrazo.

El instrumento con mayor presencia en los espacios mencionados fue sin duda el piano. Si bien el análisis del mercado de instrumentos y sus tipologías no es objetivo de estudio del presente texto, algunas obras son analizadas en relación con la evolución del piano. Así, los lienzos realizados aproximadamente en la década de 1820 por Rafael Tegeo a su esposa María de la Cruz Benítez (*ca.* 1830; y 1827) son un breve apunte iconográfico de los pianos de mesa, a los que se añadirían los pianos verticales en la producción posterior. Se ha constatado cómo la inclusión ingente de instrumentos como el piano en las imágenes en distintos soportes no impidió la difusión de errores evidentes en la reproducción del instrumento en sí. Observamos obras con detalles organológicos tanto como una simple insinuación de la presencia de un instrumento, bien incompleto o difuso en su precisión. Este último caso se encuentra en parte de la producción pictórica analizada, y de modo particularmente llamativo, en las imágenes de moda incluidas en el estudio, en las cuales aparecen teclados incompatibles con una producción instrumental realista. En cuanto a los modelos empleados, en la presente investigación se incluyen tres pianos de mesa y ocho imágenes con teclados en instrumentos escasamente visibles o definidos. Por su parte, la presencia del piano de cola es reducida frente a la abundancia de pianos verticales, treinta y seis imágenes de obras con pianos verticales que resultan evidentes en cuanto a su tipología, frente a diez pianos de cola. Estos últimos se encuentran en las fotografías de Rogelio de Egusquiza (1845 — 1915) al teclado (s.f.), así como en su obra *Concierto en familia* (*ca.* 1875 — 1878), entre otros, indicando una posición acomodada, si bien no se trata de un elemento de ostentación imprescindible, ya

## CONCLUSIONES

que en espacios igualmente suntuosos se encuentran pianos verticales. Por su parte, Mariano Fortuny y Marsal eligió un piano de cola como punto de conexión entre la realidad de un estudio de pintor y la evocación sonora de un mito literario en *Fantasia sobre Fausto* (1866), frente a los pianos verticales encontrados en las imágenes fotográficas de los estudios de pintores comentados. El piano escogido para esa obra resulta ser el nexo entre fantasía y realidad como elemento generador de una exhibición de creación superior, lo que podría acentuarse mediante la inclusión de un instrumento de mayor coste y calidad. A su vez, es una de las obras en las que se registra la referencia concreta a la pieza musical interpretada. Asimismo, en relación con la presencia de instrumentos musicales en los estudios de artistas, se constata la reutilización de objetos presentes en esos espacios como parte de una práctica frecuente, como encontramos en las dos obras de Raimundo de Madrazo tituladas *Lección de música* (s.f.; y ca. 1872 — 1875), así como en *Mujer con loro* (ca. 1872), obra del mismo artista. De este modo, los estudios de artistas incluidos en obras pictóricas y en fotografías fueron espacios en los que se encontraban instrumentos musicales que formaban parte de una escena a representar y podían ser reutilizados.

Se ha documentado la inclusión del arpa en imágenes de salones, en lugar del ubicuo piano. La inclusión del instrumento podía acompañar la imagen de una intérprete no identificada en *Retrato femenino* (ca. 1862 — 1868) por Luis de Madrazo, si bien se considera que podría tratarse de Luisa de Madrazo, esposa del pintor, con su mano sobre el instrumento en una posición ajena a una interpretación veraz, y por tanto, convertida en una referencia elegante. Esta cercanía a un instrumento podía ser expuesta mediante una pose característica tanto en las imágenes sobre arpistas profesionales, como en una de las fotografías realizadas por Jean – Laurent y Minier a Thérèse Roaldés (1861) o en la imagen en *La Ilustración Española y Americana* de Clotilde Cerdá (sin autoría conocida, 1876), como en los retratos y fotografías de María de los Dolores Collado y Echagüe, duquesa de Bailén (por Vicente Palmaroli, ca. 1870; y por Christian Franzen, ca. 1898, respectivamente), la cual fue descrita de modo habitual como intérprete de calidad, y retratada junto a un costoso modelo de arpa y fotografiada en plena interpretación ofrecida a sus invitados, convertida así la imagen en una recreación de la música en un entorno de socialización aristocrático. De las trece imágenes de arpa doce se asocian a un intérprete. De ellas, casi la totalidad corresponden a intérpretes femeninas,

pues la única figura masculina presente corresponde al arpista Nicholas Charles Bochsa (1789 – 1856) en la traducción de su correspondiente publicación francés (*ca.* 1840).

Veladas y reuniones relacionadas con la interpretación musical se llevaron a cabo en espacios diversos. Así, al ámbito doméstico se unirían lugares como los estudios de artistas, pero no fueron los únicos. Se ha documentado el interés mostrado por los Madrazo por asistir a conciertos y representaciones, así como su valoración de los mismos y las particulares formas de socialización asociadas a esta práctica. Por su parte, el análisis de la producción artística relacionada con la representación del público en los palcos teatrales y la inclusión de la imagen de la mujer como figura destacada en los mismos permite conocer una recreación dirigida a la exhibición de un hábito cultural compartido. Resulta significativo el hecho de que, si bien las mujeres pertenecientes a la familia Madrazo participaron como público en el Liceo Artístico y Literario y en los teatros del periodo, y así como fue notorio el interés de algunas de ellas por la producción musical, no fueron retratadas en ese ámbito, sino en espacios domésticos o en entornos evocadores. De este modo, la actividad de la familia Madrazo como asistentes a representaciones y conciertos aparece registrada en los documentos de carácter privado, mas no en la producción pictórica. En este sentido, la imagen de Cecilia de Madrazo como intérprete al piano fue recreada a lo largo del tiempo en obras pictóricas y registrada y difundida en los epistolarios y memorias de sus familiares, junto a referencias a su talento musical en crónicas en prensa. Sin embargo, la admiración mostrada por la obra wagneriana y la asistencia a Bayreuth junto a sus hijos María Luisa Fortuny de Madrazo (1868 — 1936) y Mariano Fortuny y Madrazo (1871 – 1949) en 1891, 1896, 1897 y 1899, entendida como imprescindible por parte de la intérprete, no fue objeto de representación en sus retratos. Su figura, junto a las demás intérpretes de la familia Madrazo, permaneció ajena por tanto a la exhibición de su participación como público. En contraste con esta elección, se observa una producción centrada en la imagen de la mujer situada en palcos. En ese tipo de obras de temática específica, la mujer retratada en su papel como público, y por tanto observadora, se convierte a su vez en una figura central en la exhibición y recreación del acceso a un espacio cultural relacionado con un modo de vida acomodado. Esa participación como público trajo consigo en ocasiones, como hemos registrado, valoraciones sobre sus intereses como asistentes a las salas de conciertos y teatros de ópera, identificados de este modo como una clase privilegiada.



## CONCLUSIONES

Con respecto al estudio centrado en las producciones literarias e iconográficas de los viajeros por España relacionados con la familia Madrazo, se ha examinado la prevalencia del interés por determinadas prácticas musicales y tipologías organológicas, a través del análisis de la denominada literatura de viajes y de las obras pictóricas y gráficas basadas en su experiencia viajera. Se han incluido veintiuna imágenes de escenas musicales a la guitarra y ocho con cordófonos diversos, así como la práctica en soledad, el acompañamiento de danzas o la presencia del instrumento en los espacios domésticos o estudios de artistas, como evocación de su muy frecuente interpretación en España. Esa recreación de la singularidad estuvo a menudo destinada al mercado editorial y artístico, por lo que es considerada una deliberada intencionalidad en sus producciones. Por su parte, los viajeros, en algunos casos artistas exitosos y bien relacionados, registraron en sus documentos privados su acceso a espacios sociales elitistas en los que encontraron una música similar en repertorio e instrumentación a la propia de sus países de origen, y por ello, ajena a su gusto e interés. De este modo, los bailes españoles y los instrumentos como la guitarra o castañuelas fueron valorados hasta ignorar otros estilos, instrumentos y formas musicales. Sus apreciaciones acerca de la música en España han sido analizadas teniendo en cuenta la enorme influencia que poseían los tópicos sobre esta nación. Convergían en un gusto por la búsqueda de la originalidad y el interés por un país considerado lejano a la civilizada Europa, lo que envolvió sus obras en un sueño de exotismo. Se han documentado críticas dirigidas a esas recreaciones por parte de autores y creadores nacionales, e incluso por parte de algunos de los artistas foráneos visitantes del país, lo que no impidió su éxito.

El estudio de la presencia de la música en la vida de la familia Madrazo y Fortuny durante su estancia en Andalucía en la década de 1870 se relaciona a su vez con la constatación de un interés por un exotismo también apreciado por artistas españoles. Así, el análisis de la producción relacionada con ese periodo permite conocer el gusto por parte de los artistas de la saga por aquellas formas musicales y tipologías de instrumentos consideradas pintorescas. Junto a este ejercicio estético se ha documentado el desarrollo de una práctica musical en el hogar convertida en la continuación de un hábito cultural establecido, en el que se mantenía la interpretación al piano del repertorio usual, esto es, las piezas al piano de Cecilia de Madrazo, junto a otras esposas de pintores, o las piezas a la guitarra, descritas como “seguidillas guasonas” por su amigo Mariano Fortuny y Marsal, del pintor Martín Rico (1833 – 1908). Una música presente en su entorno privado, una vez más de carácter cosmopolita y en el que se documenta un repertorio similar al

llevado a cabo fuera de España junto a la producción de compositores españoles o piezas populares.

Tres décadas después de esta estancia en Andalucía, Cecilia de Madrazo, por su parte, pediría desde Venecia partituras de piezas de compositores españoles. Así, recibió obras como *Pan y toros* por Francisco Asenjo Barbieri (1823 – 1894) con libreto de José Picón (1829 – 1873), estrenada en 1864 en el Teatro de la Zarzuela con la colaboración de Federico de Madrazo como figurinista, *La Gran Vía* (1886) por Federico Chueca (1846 – 1908) y Joaquín Valverde (1846 – 1910) y la colección *Flores de España*, bajo la cual se engloban cuarenta y una piezas descritas por Ricardo de Madrazo (responsable del envío en 1903) como la música popular más característica, lo que permitía de este modo mantenerse al tanto de la producción nacional. Por ello, como hemos comentado, el interés por conocer la música llevada a cabo por destacadas figuras internacionales y la interpretación asociada a las producciones de compositores asentados en la tradición clásica europeísta se encontraban unidas, y no opuestas, al interés y estudio de la producción musical española.

Para finalizar, he procurado que el resultado de mi estudio favorezca el desarrollo de investigaciones posteriores sobre la presencia de la música en los salones domésticos y espacios de socialización y su representación iconográfica, ámbito de estudio escogido en la presente tesis doctoral.

## CONCLUSIONI

L'oggetto di questa tesi di dottorato è lo studio della pratica musicale e la sua rappresentazione iconografica nell'ambiente familiare e sociale della saga dei pittori Madrazo. È stata documentata la performance musicale nei saloni domestici e negli studi degli artisti della famiglia. È stata considerata l'acquisizione di strumenti, l'attenzione per la loro cura e le misure prese per rimanere informati sugli sviluppi musicali nei mercati nazionali e internazionali.

L'analisi delle memorie e degli epistolari della famiglia ha permesso di documentare la pratica musicale nell'ambiente familiare e di socializzazione dei Madrazo, con la partecipazione di diversi membri della saga. Alla menzione del canto alla chitarra di Isabel Kuntz (1790 – 1866) dinanzi alla regina Maria Luisa di Parma nell'esilio romano, sono seguite le interpretazioni di Luisa Garreta (1813 – 1854) insieme ad artisti come Dominique Ingres (1780 – 1867). Dal canto loro, i fratelli Carlota (1813 – 1890) e Pedro de Madrazo (1816 – 1898) si esibivano regolarmente nelle serate familiari, dimostrando interesse anche per gli ultimi sviluppi del mercato musicale. Sebbene entrambi abbiano espresso le loro opinioni su artisti e brani musicali, il più grande volume di documenti è stato scritto da José de Madrazo (1781 – 1859) e da suo figlio Federico (1815 – 1894), che hanno trasmesso il susseguirsi di incontri e gli interventi musicali delle seguenti generazioni di artisti, con riferimenti alla pratica musicale di Cecilia de Madrazo (1846 – 1932), la figura legata alla musica più conosciuta, così come altre donne della saga. Questa partecipazione non era esclusiva della sfera femminile, ma è stata registrata come un'abitudine condivisa da diverse interpreti, poiché dieci di loro sono citate in relazione alla musica nei loro spazi domestici. Sono state documentate le opinioni su compositori e interpreti, nonché la ricerca attiva di brani musicali da parte di alcune delle interpreti citate. Pertanto, le opinioni e le richieste di brani di Carlota e Cecilia de Madrazo sono rimandi notevoli di esempio dei loro interessi musicali esposti personalmente e direttamente. A tal proposito, è significativo che la visione della loro partecipazione, sia attraverso documenti privati conservati che in produzioni artistiche, sia stata trasmessa prevalentemente dagli artisti della saga.

La ricerca ha permesso di individuare e analizzare il repertorio musicale nell'ambiente dei Madrazo. Innanzitutto, è stata documentata la richiesta e l'acquisizione di spartiti e metodologie di insegnamento. Il repertorio specificamente citato, qui riferito

agli anni '30, si concentrava su opere di Santiago de Masarnau (1805 – 1882): *La melancolía. The Spleen: notturmo patetico per pianoforte a quattro mani* (1833), su richiesta di Carlota de Madrazo da eseguire in una serata; e *Variaciones para piano y violín sobre un tema de la ópera "I Capuleti e i Montecchi" del maestro Bellini para violín con acompañamiento de piano — forte* (1831), dedicato a Pedro de Madrazo, che ne commentò la propria interpretazione. A questi pezzi si unirono opere di virtuosi come Charles — Auguste de Bériot in *Sixième air varié pour le violon avec accompagnement d'orchestre ou piano* (1835?), e metodi di piano come *24 Exercices et Préludes pour le Piano Forte dans tous les tons, majeurs, mineurs* di Henri Herz (ca. 1830). All'interesse per queste opere si aggiungeva la richiesta di brani generalmente chiamati cavatine o duetti, nonché esercizi di canto, brani per violino o metodi di piano del Conservatorio di Parigi, incarichi che permettevano di tenersi al passo con gli sviluppi del mercato musicale. Spesso tale richiesta veniva effettuata sotto la guida di Masarnau, con assoluta fiducia nel giudizio del musicista, che si fece anche carico della gestione dell'acquisto di un pianoforte importato da Londra, nonché della scelta di interpreti e insegnanti. In tal senso, è stato documentato uno scambio di giudizi da parte di Pedro de Madrazo riguardo alle interpretazioni di artisti affermati come Giovanni Battista Rubini (1794 – 1854) sia negli anni '30 a Parigi che a Madrid nel 1841, o la sua partecipazione a un concerto di Johann Strauss I (1804 – 1849) nel 1837 a Parigi, così come l'interesse a conoscere le interpretazioni di Friedrich Kalkbrenner (1784 – 1849); o Johann Peter Pixis (1788 – 1874), Niccolò Paganini (1782 – 1840) o Charles Philippe Lafont (1781 – 1839), o l'insistente apprezzamento mostrato da Federico de Madrazo per opere come *Robert le Diable* di Giacomo Meyerbeer (1833), così come le aspettative dei noti critici sulla rappresentazione di *La juive* di Jacques Fromental Halévy a Bordeaux (1837).

Sono state individuate e analizzate composizioni dedicate ai membri della famiglia Madrazo da parte di musicisti come José Inzenga (1828 – 1891), Óscar de la Cinna (1836 – 1909) o Luis Martín (1841 – 1881). Sono quattro opere che, sebbene abbiano le loro particolari qualità di ispirazione esotica, leggera danzabilità ed evocazione di scene infantili, compongono un repertorio tipico del genere da salotto: una canzone con accompagnamento di pianoforte (*Zaida y Gazul* di Inzenga su una poesia di Antonio Arnao) e tre brani per pianoforte (una polka di Luis Martín e due opere di Cinna: *Deuxième Sérénade Mauresque* e *Berceuse*). Accanto a questa produzione troviamo un differente esempio, il valzer per piano *Venezia* di Robert Stewart (1825 – 1894). Il suo spartito manoscritto rimase in fondi privati, ed è inclusa in un'edizione fattizia con il

## CONCLUSIONI

titolo generale di “valzer”, sebbene sia stata edita e pubblicata per il mercato musicale a Parigi nel 1892. Anche le collaborazioni tra Pedro de Madrazo e compositori come i già citati Cinna e Inzenga, e tra Eugenio de Ochoa (1815 — 1872) e Masarnau, sono brani da salotto, esempi del rapporto professionale instaurato tra artisti di diversi settori, che a loro volta condividevano spazi per la socializzazione.

Per quanto riguarda le serate musicali nella famiglia Madrazo, nel corso della ricerca sono emerse imprecisioni e anche, spesso, la mancanza di riferimento ai brani scelti dagli artisti inclusi nelle memorie e nelle lettere. Tale vaghezza si trova nelle descrizioni delle serate a cui hanno partecipato membri dell’ambiente di amici e relazioni sociali. Potrebbe trattarsi, a sua volta, di interpreti professionisti come Sofía Vela (1828 – 1909) o Manuela de Oreiro (1818 – 1854) o personaggi della società come Amalia de Llano y Dotres (1821 – 1879). Era comune usare descrizioni in cui veniva riferito chi aveva cantato o suonato uno strumento, senza registrare i brani ascoltati. In tal senso, sono state documentate alcune valutazioni sulla qualità dell’interpretazione, tra cui quelle che si riferiscono a Oreiro, riassunte in un breve “la Lema cantò perfettamente” di Pedro de Madrazo nel 1837, o il pezzo a due di Carlota de Madrazo e Pedro Escudero (1791 – 1868) “che venne piuttosto bene” nonostante un piano di scarsa qualità, opinione espressa da José de Madrazo nel 1833. Tuttavia, indicazioni del repertorio eseguito nell’ambiente Madrazo sono state documentate, individuando riferimenti alla loro forma musicale o ad alcuni compositori. Tra queste ci sono le interpretazioni della sonata di Beethoven, i brani notturni di Schubert o Chopin, nonché il gusto per la musica di Mozart, ma senza dettagliare le opere. Inoltre, sono state documentate eccezioni come la menzione della *Gavotte Favorite de Marie – Antoinette pour piano* (1869) composta da Charles Neustedt (1808 – 1908) ed eseguita da Cecilia de Madrazo durante il suo soggiorno a Granada tra il 1870 e il 1872. Questa consueta mancanza di precisione riguardo alla registrazione del repertorio è a sua volta collegata ai riferimenti alle serate della borghesia e dell’aristocrazia pubblicati su cronache, recensioni ed editoriali sulla stampa. La relativa analisi ha permesso di valutare la percezione della musica come una pratica condivisa unita a genialità personale, con frequenti allusioni ai partecipanti, a volte come artisti e non solo come pubblico alle serate musicali, e minore rilevanza del repertorio eseguito o ascoltato.

La musica nell’ambiente dei Madrazo è rappresentata come una pratica che faceva parte delle loro abitudini culturali in ambito familiare. Era quindi una caratteristica assegnata alle interpreti rappresentate in relazione a una condizione nota nel loro

ambiente. Ai ritratti di Cecilia de Madrazo al pianoforte, il primo dei quali eseguito da suo padre Federico de Madrazo nel 1859, a cui fecero seguito i tre ritratti realizzati da Mariano Fortuny y Marsal (1836 – 1874) ca. 1866, 1869 e 1874, si uniscono le immagini al piano e alla chitarra di interpreti femminili appartenenti alla famiglia di artisti. Si tratta di sei ritratti, a cui si aggiungerebbero due dei quali considerati appartenenti alla saga e che includono rispettivamente un piano e un'arpa, realizzati da membri della famiglia come Luis (1825 – 1897) e Ricardo de Madrazo (1852 – 1917). L'ultima di queste opere, datata nel 1908, chiude un periodo di quasi cinquant'anni nella ricreazione di una pratica musicale legata a coloro che, per oltre due generazioni, si sono esibiti nello stesso ambiente familiare. Le donne della famiglia Madrazo collegate ad elementi musicali nei loro corrispondenti ritratti erano interpreti e quindi, nella produzione riferita a loro, emerge una qualità che le identificava in modo preferenziale. Invece, Pedro de Madrazo, violinista dilettante, non è stato ritratto con nessuno strumento musicale. Allo stesso modo, Raimundo de Madrazo (1841 – 1920) apparve al pianoforte in un'immagine fotografica (1875 – 1885), così come sua moglie María Hahn (ca. 1871 – post. 1947) fu fotografata alla chitarra (n.d.), sebbene non vi siano elementi musicali nei suoi ritratti pittorici. Sono stati inclusi riferimenti alla pratica musicale nel ritratto del pittore Benito Soriano Murillo (1863 – 1867), una figura vicina, ma non della famiglia. Pertanto, come nella documentazione privata della famiglia, furono le figure maschili a realizzare l'allusione iconografica alla musica associata alle figure femminili. In questo senso, le opere di Federico de Madrazo e Mariano Fortuny y Marsal in cui Cecilia de Madrazo appare in un atteggiamento di concentrazione nell'esecuzione musicale, sono esempi di una produzione rivolta all'ambiente familiare e non al mercato artistico, in cui non viene esposta una semplice evocazione elegante, immagine abituale in numerosi ritratti, ma una rappresentazione dell'attività di una pianista apprezzata. Anche i ritratti di Ramón Casas (1866 – 1932) di sua sorella Elisa (ca. 1889, ca. 1892 e 1898) ricreano la pratica musicale di un familiare in piena performance.

Queste immagini differiscono da quelle esposte in opere come *Le bouquet* (ca. 1870), *La lectura* (ca. 1870 – 1875) o *La hora del té* (n.d.) di Raimundo de Madrazo, tra gli altri, poiché in essi il piano appare come un oggetto iconografico in un'esibizione o allusione a uno stile di vita. A sua volta, il modello scelto nelle prime due opere citate appare in una delle fotografie scattate nello studio del pittore sotto responsabilità sua e del conte di Chaumont – Quitry (1875 – 1885), che mostra un atteggiamento riprodotto in innumerevoli occasioni, con una mano sulla tastiera e lo sguardo rivolto verso

## CONCLUSIONI

l'osservatore. In tale fotografia, a differenza dei suoi ritratti, è evidente la mancanza di una corretta pratica pianistica. A sua volta, è un esempio dell'uso degli strumenti negli studi dei pittori, sia come oggetto iconografico sia per la sua funzione nell'interpretazione musicale. Le allusioni a una pratica musicale sono state espresse attraverso una posa ricorrente, vicinanza allo strumento o leggero contatto con esso, come una mano appoggiata sulla tastiera. È il caso di opere come *El pintor carlista y su familia* (1859) di Valeriano Domínguez Bécquer (1833 – 1870), un esempio dell'allusione alla conoscenza di un membro della famiglia unito al possesso dello strumento, convertito in un oggetto prezioso, senza ricreare un momento specifico di interpretazione. Delle cinquanta sette immagini di opere che includono un pianoforte accanto alla figura di un interprete, in venti si utilizza un contatto o un certo aspetto interpretativo. Nove includono una posa da sogno a occhi aperti non correlata a un'interpretazione concentrata. Le mani che poggiano su tastiere o girano pagine di musica senza interpretarla sono riferimenti comuni. Ventotto sono, invece, immagini in piena interpretazione, sia da sole che davanti a un pubblico domestico e, quindi, vicino, tranne il concerto dinanzi ai re in *La Ilustración Española y Americana* (15/II/1885) e nell'opera di Ramón Casas *Salón de descanso* (ca. 1900 — 1902). In questo modo, non è l'interpretazione che identifica l'opera riprodotta dalle figure ritratte, ma la presenza o il contatto con lo strumento che indica il possesso di un oggetto e la conoscenza musicale. Inoltre, sono per lo più interpreti femminili, poiché solo dieci immagini corrispondono a pianisti maschi (Rogelio de Egusquiza appare in due fotografie al pianoforte) e quattro a bambini.

Come è stato verificato nel corso di questa ricerca, gli studi dei pittori erano spazi dove la pratica musicale era frequente. È documentata la partecipazione di musicisti come Sofía Vela, e in particolare Santiago de Masarnau nelle serate dei Madrazo, come membri stretti della famiglia di pittori. Altri avevano una partecipazione minore o meno nota. Alle interpretazioni di Jesús de Monasterio (1836 – 1903) durante le sessioni per la realizzazione del suo ritratto di Federico de Madrazo (1871), o la serata tenuta da Juan Bautista Pujol (1835 – 1898) nello studio di Francisco Sans Cabot (1828 – 1891) nel 1866, si uniscono come esempi di performance musicali riconosciute di qualità, riferimenti a visitatori abituali come José Tragó y Arana (1856 – 1934) nello studio del suo amico pittore Casto Plasencia (1846 – 1890), discepolo di Federico de Madrazo, nonché Eduardo Guervós (1843 – 1922) nello studio di Mariano Fortuny y Marsal a Granada. Pertanto, questi spazi eterogenei includevano la presenza di strumenti e la pratica musicale. Tra i musicisti che hanno partecipato alle riunioni sociali della famiglia

Madrazo ci sono il violinista Vicente Escribano e il cantante Llorenç Pagans (1838 – 1883). Pedro Escudero, invece, ha suonato in duetto con Carlota de Madrazo. Quest'ultima aveva come maestri Ángel Inzenga e Encarnación Camarasa, discepola e insegnante raccomandata da Santiago de Masarnau, che era senza dubbio il musicista che aveva un rapporto più frequente con la famiglia Madrazo. A questi si aggiungono i già citati José Inzenga e Óscar de la Cinna, nonché Clotilde Cerdá (1862 – 1926) e Juan Bautista Pujol. Nomi come Francesco Piermarini, sebbene non molto apprezzato, così come Valentín Zubiaurre (1837 – 1914) facevano parte delle relazioni sociali dei Madrazo. Non sorprende il riferimento a “alcuni amici musicisti” espresso da Ricardo de Madrazo (1903), né il fatto che interpreti professionisti e dilettanti coincidessero in una pratica musicale condivisa nelle serate della saga Madrazo a Madrid. A Parigi, invece, le serate in casa della coppia formata da Carlota de Madrazo ed Eugenio de Ochoa comprendevano concerti di figure come Alexandre Gorla (1825 – 1860) e Teresa Carreño (1854 – 1917), così come riportato sulla stampa. Sempre a Parigi, Masarnau è stato il protagonista di serate musicali nella famiglia Madrazo.

I ritratti di musicisti realizzati dai Madrazo sono stati collegati all'apprezzamento e all'ammirazione degli amici, ai consueti rapporti sociali e all'incarico proprio del mercato. In questa produzione ci sono opere di famosi musicisti di fama e compositori e interpreti le cui carriere erano più discrete. Dal catalogo delle opere di Federico de Madrazo sono documentati dieci ritratti di musicisti identificati, a cui si aggiungerebbe il corrispondente ritratto di Franz Liszt, opera datata 1841 e attualmente in un luogo sconosciuto. Una buona parte dei musicisti rappresentati erano amici a cui veniva regalata un'opera. A volte era un disegno realizzato con talento e rapidità, come almeno due dei tre eseguiti alla fine degli anni '30 a Santiago de Masarnau, poiché uno di questi non è datato. Alcuni furono inclusi in album di amici, sebbene a loro volta potessero essere pubblicati sulla stampa contemporanea, come il ritratto di Ramón Carnicer in *El Artista* del 1836 e uno di Masarnau dello stesso anno e pubblicazione. Così, nella produzione di Federico de Madrazo si trovano, almeno dal 1833, ritratti di musicisti come il violinista Pedro Escudero (1834) e i compositori Tomás Genovés (1841) e Óscar de la Cinna (1857). Furono un dono i ritratti di Agustín Medeck (n.d.), Sofía Vela (1850) e Jesús de Monasterio (1871) essendo quest'ultimo l'ultimo tra le opere datate, motivo per cui questa produzione si estende per quasi quattro decenni. A questi si uniscono quelli realizzati da José de Madrazo a Isabel Colbrand (ca. 1806 – 1807, attribuito all'artista; e due ritratti realizzati nel 1810) e da Raimundo de Madrazo ad Adelina Patti (1873). Tra tutti, solo in



## CONCLUSIONI

tre appaiono spartiti e strumenti, in una delle immagini di Colbrand, così come nei ritratti di Vela e Monasterio. Pertanto, non è stata stabilita un'identificazione preferenziale tramite una risorsa evidente, come formula per rappresentare la professione del musicista nella scelta di un'immagine senza alcuno strumento o elemento musicale. A sua volta, Ettore Pinelli ha posato con un violino in mano nel ritratto (1869) realizzato da Eduardo Rosales (1836 – 1876), pittore che faceva parte della cerchia di amici dei Madrazo. Invece, Manuela Oreiro è stata ritratta da Antonio María Esquivel (1841) con indumenti dalle reminiscenze teatrali, ma non nel ritratto realizzato da Rosario Weiss (1841). A questi si unirebbero il ritratto (1866) di Juan Bautista Pujol da Mariano Fortuny y Marsal, insieme a un relativo bozzetto, sebbene in questa opera venga raffigurato un momento di interpretazione, nonché una serata musicale tenutasi in uno studio del pittore. I ritratti di musicisti qui inclusi sono talvolta diventati riferimenti iconografici associati a interpreti e compositori con diverse carriere, uniti una modalità di rappresentazione del talento dei musicisti attraverso quello dei pittori. In queste opere il significato della figura del musicista è indissolubile da quello di valorizzazione, da parte del pittore stesso, della creazione e realizzazione del ritratto, trasformandolo in un simbolo di trascendenza di cui Federico de Madrazo era a conoscenza. Il pittore non esitò a sottolineare il confronto che la sua opera stabiliva tra la figura di Monasterio e la propria, attraverso un ritratto che era il risultato del riconoscimento tra pari e che consentisse che il significato dei due artisti, creatori di talento, durasse nel tempo.

Tra i musicisti e i pittori citati si sono tenuti incontri e serate musicali negli spazi domestici e negli studi degli artisti. Questi concerti sono stati raffigurati in opere come *Estudio de Muñoz Degrain* di Francisco Domingo Marqués (1842 – 1920), un esempio dell'inclusione di interpreti irriconoscibili o non identificate, dal momento che sono citati solo i pittori presenti nell'area di lavoro. Potrebbe trattarsi di una combinazione di ricongiungimento familiare e salotto intellettuale, come raffigurato nella fotografia corrispondente a *Estudio de Luis de Madrazo, en casa de José de Madrazo* (1860), in cui i membri della cerchia dei pittori si riuniscono attorno a un pianoforte, in linea con i frequenti incontri e serate tenuti da Luis de Madrazo (1825 – 1897) a partire dagli anni '60. Pertanto, lo strumento potrebbe far parte della pratica musicale quotidiana e, a sua volta, essere un oggetto iconografico in opere come *Retrato de señora* (1875 – 1880) di Luis de Madrazo.

Lo strumento maggiormente presente negli spazi di socializzazione citati era senza dubbio il pianoforte. Sebbene l'analisi del mercato degli strumenti e delle sue

tipologie non sia l'obiettivo di studio della presente ricerca, alcune opere vengono analizzate in relazione all'evoluzione del pianoforte. Pertanto, le tele realizzate intorno al 1820 da Rafael Tegeo per sua moglie María de la Cruz Benítez (ca. 1830 e 1827) sono un breve schizzo iconografico di pianoforti da tavolo, a cui verranno aggiunti pianoforti verticali nella produzione successiva. È stato anche sottolineato come l'ingente inclusione di strumenti come il pianoforte nelle immagini in diversi supporti non abbia impedito la diffusione di errori evidenti nella riproduzione dello strumento stesso. Osserviamo opere con dettagli organologici o con un semplice accenno alla presenza di uno strumento, incompleto o impreciso. Quest'ultimo caso viene evidenziato in una parte della produzione pittorica analizzata, e in modo particolarmente sorprendente nelle immagini di moda incluse nello studio, in cui compaiono tastiere incompatibili con una produzione strumentale realistica. In quanto ai modelli, nella presente ricerca sono incluse tre piano da tavolo e otto immagini di tastiere appena visibili o definite. A sua volta, la presenza del pianoforte a coda è ridotta rispetto all'abbondanza di pianoforti verticali, trentasei immagini di opere con pianoforti verticali che sono evidenti in termini di tipologia, rispetto a dieci pianoforti a coda. Questi ultimi si trovano nelle fotografie di Rogelio de Egusquiza (1845 – 1915) alla tastiera (n.d.), così come nella sua opera *Concierto en familia* (ca. 1875 – 1878), tra gli altri, indicando una posizione agiata, sebbene non fosse un elemento essenziale di ostentazione, poiché in spazi altrettanto sontuosi si trovavano pianoforti verticali. A sua volta, Mariano Fortuny y Marsal scelse un pianoforte a coda come punto di connessione tra la realtà dello studio di un pittore e l'evocazione sonora di un mito letterario in *Fantasía sobre Fausto* (1866), una tipologia che non si trova nelle immagini fotografiche degli studi dei pittori commentati. Il pianoforte scelto per quell'opera si è rivelato essere il nesso tra fantasia e realtà come elemento generatore di un'esibizione di creazione superiore, che potrebbe essere accentuata dall'inclusione di uno strumento più costoso e di qualità. A sua volta, è una delle opere in cui viene evidenziato il riferimento specifico al brano musicale eseguito. Allo stesso modo, in relazione alla presenza di strumenti musicali negli studi degli artisti, il riutilizzo di oggetti presenti in questi spazi come parte di una pratica frequente, come troviamo nelle due opere di Raimundo de Madrazo intitolate *Lección de música* (n.d. e ca. 1872 – 1875), così come *Mujer con loro* (ca. 1872), opera dello stesso artista. In questo modo, gli studi degli artisti inclusi nelle opere pittoriche e nelle fotografie erano spazi in cui venivano trovati strumenti musicali che facevano parte di una scena da rappresentare e che potevano essere riutilizzati.

## CONCLUSIONI

È stata anche documentata la presenza dell'arpa nelle immagini del salotto, piuttosto che l'onnipresente piano. La presenza dello strumento poteva accompagnare l'immagine di un interprete non identificata in *Retrato femenino* (ca. 1862 – 1868) di Luis de Madrazo, sebbene si ritiene potesse trattarsi di Luisa de Madrazo, moglie del pittore, con la mano sullo strumento in una posizione diversa da una vera interpretazione, e quindi trasformata in un elegante riferimento. Questa vicinanza a uno strumento potrebbe essere esposta per mezzo di una posa caratteristica sia nelle immagini di arpisti professionisti che in una delle fotografie scattate da Jean – Laurent y Minier a Thérèse Roaldés (1861) o nell'immagine in *La Ilustración Española y Americana* di Clotilde Cerdá (senza autore noto, 1876), come nei ritratti e nelle fotografie di María de los Dolores Collado y Echagüe, duchessa di Bailén (di Vicente Palmaroli, ca. 1870 e di Christian Franzen, ca. 1898, rispettivamente), che veniva regolarmente descritta come un interprete di livello, e fu ritratta accanto a un costoso modello di arpa e fotografata in piena performance dinanzi ai suoi ospiti, trasformando così l'immagine in una ricreazione di una pratica musicale in un ambiente di socializzazione aristocratico. Delle tredici immagini dell'arpa, dodici sono associate a un interprete. Di queste, quasi tutte corrispondono a interpreti femminili, in quanto l'unica figura maschile presente corrisponde all'arpista Nicholas Charles Bochsa nella traduzione della sua corrispondente pubblicazione francese (ca. 1840).

Serate e riunioni relative alla pratica musicale si svolgevano in spazi diversi. Pertanto, all'ambito domestico si sarebbero uniti luoghi come gli studi degli artisti, ma non erano gli unici. È stato documentato l'interesse mostrato dai Madrazo per la partecipazione a concerti e performance, così come la loro valutazione degli stessi e delle particolari forme di socializzazione legate a questa pratica. A sua volta, l'analisi della produzione artistica relativa alla rappresentazione del pubblico in palchetti teatrali e l'inclusione dell'immagine della donna come figura di spicco in esse mostrano una ricreazione associata all'esibizione di un'abitudine culturale condivisa. È significativo il fatto che, sebbene le donne appartenenti alla famiglia Madrazo abbiano partecipato come pubblico al Liceo Artístico y Literario e ai teatri del periodo, così come fosse noto l'interesse di alcune di loro per la produzione musicale, nessuna fu ritratta in tale ambito, tanto meno in spazi domestici o in ambienti suggestivi. In questo modo, l'attività della famiglia Madrazo come assistenti alle rappresentazioni e ai concerti è comprovata nei documenti privati, ma non nella produzione pittorica. In tal senso, l'immagine di Cecilia de Madrazo come pianista è stata ricreata nel tempo in opere pittoriche, registrata e diffusa negli epistolari e nelle memorie dei suoi familiari, insieme a riferimenti al suo

talento musicale nelle cronache giornalistiche. Tuttavia, l'ammirazione dimostrata dall'opera wagneriana e l'assistenza a Bayreuth insieme ai suoi figli María Luisa Fortuny de Madrazo e Mariano Fortuny y Madrazo (1871 – 1949) nel 1891, 1896, 1897 e 1899, intesa come essenziale da parte dall'interprete, non fu oggetto di rappresentazione nei relativi ritratti. La sua figura, insieme agli altri interpreti della famiglia Madrazo, è quindi rimasta estranea all'esibizione della sua partecipazione come pubblico. Contrariamente a questa scelta, si osserva una produzione incentrata sull'immagine della donna situata nei palchetti. In questo tipo di opere con un tema specifico, la donna rappresentata nel suo ruolo di pubblico, e quindi di osservatrice, diventa a sua volta una figura centrale nell'esibizione e nella ricreazione dell'accesso a uno spazio culturale legato a uno stile di vita agiato. Tale partecipazione come pubblico talvolta portava con sé, come abbiamo documentato, valutazioni sui loro interessi come assistenti a sale da concerto e teatri d'opera, identificati quindi come una classe privilegiata.

Per quanto riguarda lo studio incentrato sulle produzioni letterarie e iconografiche dei viaggiatori attraverso la Spagna legate alla famiglia Madrazo, è stata esaminata la prevalenza di interesse per alcune pratiche musicali e tipologie organologiche, attraverso l'analisi della cosiddetta letteratura di viaggio e delle opere pittoriche e grafiche basate sulla sua esperienza di viaggio. Nel corso di questa ricerca è stata constatata la ricerca intenzionale di una tradizione unita a una ripetuta accentuazione della differenza come esempio dell'autentica identità spagnola. Come esempio di queste produzioni, sono state incluse ventuno immagini di scene musicali alla chitarra et otto di diversi strumenti a corde, così come la pratica in assolo, l'accompagnamento di danze o la presenza dello strumento disponibile negli spazi domestici o studi di artisti, come evocazione della interpretazione musicale molto frequente in Spagna. Questa ricreazione della singolarità era spesso destinata al mercato editoriale e artistico, motivo per cui è considerata un'intenzione deliberata nelle sue produzioni. A sua volta, i viaggiatori, in alcuni casi artisti di successo e con buone relazioni, hanno registrato nei loro documenti privati il loro accesso a spazi sociali d'élite in cui hanno trovato una pratica musicale simile per repertorio e strumentazione a quella dei propri paesi di origine, e quindi estranea al loro gusto e interesse. Allo stesso modo, le danze spagnole e gli strumenti come la chitarra o le nacchere sono stati apprezzati fino ad ignorare altri stili, strumenti e forme musicali. Le loro opinioni sulla musica in Spagna sono state analizzate tenendo conto dell'enorme influenza di tali stereotipi su questa nazione. Convergevano nel gusto per la ricerca di originalità e interesse in un paese considerato lontano dall'Europa civilizzata, che

## CONCLUSIONI

avvolgeva le loro opere in un sogno di esotismo. Sono state documentate critiche da autori e artisti nazionali e anche da alcuni degli artisti stranieri in visita nel paese a tali ricreazioni, che non ne hanno impedito il successo.

Lo studio della presenza della musica nella vita della famiglia Madrazo y Fortuny durante il loro soggiorno in Andalusia negli anni '70 è legato a sua volta alla conferma di un interesse per una pratica musicale vicina a un esotismo apprezzato anche dagli artisti spagnoli. Pertanto, l'analisi della produzione relativa a quel periodo consente di conoscere il gusto da parte degli artisti della saga per quelle forme e tipologie musicali di strumenti considerati pittoreschi. Insieme a questo esercizio estetico, è stato documentato lo sviluppo di una pratica musicale domestica, convertita nella prosecuzione di un'abitudine culturale consolidata, in cui si manteneva l'esecuzione pianistica del solito repertorio, ovvero i brani pianistici di Cecilia di Madrazo, insieme ad altre mogli di pittori, o i pezzi alla chitarra, descritti come "seguidillas burlone" dal suo amico Mariano Fortuny y Marsal, del pittore Martín Rico (1833 – 1908). Una musica presente sia nel proprio ambiente privato, ancora una volta di natura cosmopolita e in cui è stato trovato un repertorio simile a quello realizzato fuori dalla Spagna e già menzionato, sia nella produzione artistica in cui è stata ricreata.

Tre decenni dopo il suo soggiorno in Andalusia, Cecilia de Madrazo, da parte sua, avrebbe richiesto da Venezia spartiti da compositori spagnoli. Ha quindi ricevuto opere come *Pan y toros* di Francisco Asenjo Barbieri (1823 – 1894) con un libretto di José Picón (1829 – 1873), presentata nel 1864 al Teatro de la Zarzuela con la collaborazione di Federico de Madrazo come figurinista, *La Gran Vía* (1886) di Federico Chueca Chueca (1846 – 1908) e Joaquín Valverde (1846 – 1910) e la collezione *Flores de España*, che comprendeva quarantuno pezzi descritti da Ricardo de Madrazo, responsabile della spedizione del 1903, come la musica popolare più caratteristica, permettendogli così di tenersi aggiornato sulla produzione nazionale. Per questo motivo, come abbiamo commentato, l'interesse a conoscere la musica eseguita da importanti personalità internazionali e la pratica musicale associata alle produzioni di compositori basati sulla tradizione classica europea era legato, e non contrapposto, all'interesse e allo studio del produzione musicale spagnola.

Per finire, ho cercato di fare in modo che il risultato del mio studio favorisca lo sviluppo di successive ricerche sulla presenza della musica nei salotti domestici e negli spazi di socializzazione e la sua rappresentazione iconografica, il campo di studio scelto in questa tesi di dottorato.



## FUENTES

### Publicaciones periódicas consultadas

En la relación alfabética de las publicaciones se indica el periodo consultado. En ocasiones se trata del periodo completo en activo, o bien del correspondiente a los ejemplares disponibles. En el caso de publicaciones homónimas, se establece un criterio cronológico en el orden de citación.

*Actualidades*. Madrid (1893 — 1894)

*Álbum de señoritas y Correo de la moda*. Madrid (1853 — 1864)

*Álbum pintoresco universal*. Barcelona (1841 — 1843)

*Álbum Salón*. Barcelona (1897 — 1903)

*Almanaque Bailly — Bailliere*. Madrid (1895 — 1904)

*Almanaque cómico, sério, epigramático, científico, musical, satírico e ilustrado, con grabados originales*. Barcelona (1867)

*Almanaque de la risa*. Madrid (1865 — 1881)

*Almanaque de los chistes*. Madrid (1869 — 1874)

*Almanaque del fin de siglo*. Barcelona (1892)

*Almanaque diabólico*. Madrid (1877 — 1879)

*Almanaque festivo*. Madrid (1877 — 1878)

*Almanaque musical*. Madrid (1885)

*Almanaque omnibus*. Madrid (1856)

*Almanaque sud—americano*. Buenos Aires (dir.), Madrid (ed., impr.) (1898 — 1900)

*Aragón artístico*. Zaragoza (1888 — 1890)

*Bellas artes*. Madrid (1898 — 1899)

*Correo de las damas*. Madrid (1833 — 1835)

*Día de moda*. Madrid (1880 — 1881)

*El Álbum de las familias*. Barcelona (1858 — 1861)

*El Álbum de las familias*. Madrid (1866)

*El Álbum Ibero—Americano*. Madrid (1891 — 1904)

*El Arte*. Madrid (1866)

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- El Arte en España*. Madrid (1862 — 1869)
- El Artista*. Madrid (1835 — 1836)
- El Artista*. Madrid (1866 — 1868)
- El Buen tono*. Madrid (1839)
- El contemporáneo*. Madrid (1869)
- El Fandango*. Madrid (1844 — 1846)
- El Folletín (Correo de Andalucía)*. Málaga (1874 — 1876)
- El Globo*. Madrid (1875 — 1902)
- El Imparcial*. Madrid (1889)
- El Indicador de los espectáculos y del buen gusto*. Madrid (1822)
- El Liceo*. Madrid (1879)
- El Mentor de la infancia*. Madrid (1843 — 1845)
- El Mundo alegre*. Madrid (1890)
- El Mundo cómico*. Madrid (1872 — 1873)
- El Mundo pintoresco*. Madrid (1858)
- El Nene*. Madrid (1859 — 1860)
- El Occidente*. Madrid (1855)
- El Pensamiento*. Madrid (1877)
- El Siglo ilustrado*. Madrid (1867 — 1868)
- El Siglo pintoresco*. Madrid (1845 — 1848)
- El Universo ilustrado*. Barcelona (1886 — 1887)
- Ilustración artística/La Ilustración Artística*: periódico semanal de literatura, artes y ciencias. Barcelona (1882 — 1901)
- Ilustración musical hispano — americana*. Barcelona (1888 — 1895)
- Instrucción para la mujer*. Madrid (1882 — 1886)
- La Alhambra*. Granada (1884 — 1901)
- La América. Crónica Hispano — Americana*. Madrid (1859)
- La Avispa*. Madrid (1888 — 1891)
- La Correspondencia Musical: música, teatros, bellas artes : revista semanal: biblioteca musical*. Madrid (1881)
- La Elegancia*. Barcelona, San Sebastián (1859 — 1869)
- La Época*. Madrid (1849 — 1902)
- La España*. Madrid (1866)
- La España Cómica*. Madrid (1889 — 1890)



## FUENTES

*La España Moderna*. Madrid (1890)  
*La Iberia musical*. Madrid (1842)  
*La Il·lustració catalana*. Barcelona (1880 — 1894, 1903)  
*La Ilustración. Periódico Universal*. Madrid (1849 — 1857)  
*La Ilustración*. Barcelona (1880 — 1890)  
*La Ilustración Española y Americana*. Madrid (1869 — 1903)  
*La Ilustración moderna*. Barcelona (1892 — 1894)  
*La Ilustración Musical*. Madrid (1883 — 1884)  
*La Ilustración popular*. Madrid (1873)  
*La Linterna mágica*. Madrid (1849 — 1850)  
*La Moda elegante/La Moda elegante ilustrada*. Cádiz (1861 — 1903)  
*La Mosca blanca*. Barcelona (1891 — 1892)  
*La Niñez*. Madrid (1879 — 1882)  
*La Propaganda Musical*. Madrid (1872)  
*La Risa*. Madrid (1843 — 1844)  
*La Risa*. Madrid (1888)  
*La Semana Cómica*. Barcelona (1888 — 1894)  
*La Sílfi*. Madrid (1845 — 1846)  
*La Sociedad*. Madrid (1867 — 1868)  
*La Tomasa*. Barcelona (1891 — 1894)  
*La Veu de Catalunya*. Barcelona (1902)  
*La Vida Literaria*. Madrid (1899)  
*La Violeta*. Madrid (1862 — 1866)  
*La Zarzuela*. Madrid (1856 — 1857)  
*Los Niños*. Madrid (1870 — 1876)  
*Madrid alegre*. Madrid (1889 — 1890)  
*Monigotes*. Madrid (1892)  
*Pèl & Ploma*. Barcelona (1899)  
*Periódico de las damas*. Madrid (1822)  
*Re — la — mi — do*. Madrid (1884)  
*Revista de Bellas Artes*. Madrid (1866 — 1867)  
*Semanario pintoresco español*. Madrid (1836 — 1857)  
*Siglo XIX*. Madrid (1837 — 1838)  
*The Monigoty*. Barcelona (1879)

*Valencia Cómica*. Valencia (1890)

### **Métodos de enseñanza musical**

Albéniz, Pedro. 1840. *Método completo de piano del Conservatorio de Música. Cuaderno 1º: obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa por D. Pedro Albéniz, Maestro de piano del espresado Conservatorio Vocal de la Junta Facultativa del mismo y Primer Organista de la Rl. Capilla de S. M.*, Madrid, Carrafa.

Aranguren, José. 1855. *Método completo de piano. compuesto por D. José Aranguren y publicado bajo el nombre de una sociedad de distinguidos pianistas*. Madrid Antonio Romero.

Bernís, L. [Lola, Dolores] de. 1878. *Método de arpa*. Emilio Arrieta (prólogo). Madrid, B. Zozaya.

Bochsa, Nicholas Charles. ca. 1840. *Método de arpa conteniendo los principios de música, ejercicios, escalas, lecciones 8ª seguidos de 40 estudios progresivos*. París, Schonenberger, Imp. et Lit. de Wittersheim.

Le Carpentier, Adolphe — Clair. 1876. *Método De Piano Elemental y Progresivo*. Madrid, Nicolás Toledo.

Martín y Bessieres, Casimiro; Martínez, J. J. (recopilación de métodos e ilustraciones). 1868. *La aurora de los pianistas: método de piano dedicado a los colegios de España: nuevo sistema para aprender simultáneamente y en poco tiempo el solfeo y el piano recopilación graduada de los solfeos y métodos de los mejores autores conocidos*, 1868 tercera edición (primera edición, 1854). Madrid, Casimiro Martín Calcografía.

Pasamar, Antonio. 1884. *Método especial de piano: por el que pueden estudiar dicho instrumento, así los que tengan conocimientos de solfeo, como los que no le conozcan ni quieran estudiarle*. Madrid, Calcografía de S. Santamaría.

Pérez y Gascón, Pascual. 1879. *Teórica musical según los carteles del Método de solfeo y principios de canto aplicable en las escuelas y colegios*. Valencia, Imp. José Rius.

## FUENTES

- Pujol, Juan Bautista. 1895. *Nuevo mecanismo del piano: basado en principios naturales, seguido de dos apéndices. I. De la digitación. II. De los pedales* [Nouveau mécanisme du piano: basé sur des principes naturels, suivi de deux appendices. I. Du doigté. II. Des pédales]. Barcelona, Juan Bta. Pujol y C<sup>a</sup> editores.
- Segura, Roberto. 1877. *Agilidad é independencia de los dedos. 1er. cuaderno: colección de ejercicios para piano*. Valencia, Cabedo.
- Sobejano, José. 1826. *El Adam español ó Lecciones metódico progresivas de forte piano*. Madrid, calcografía de D. Bartolomé Wimbs.
- Tintorer, Pedro. 1878? *Curso completo de piano. Método teórico práctico: dividido en dos partes*. Barcelona, Faustino Bernareggi.

### Ediciones y colecciones de partituras, texto y libreto

- Arrieta, Emilio (música), Antonio Arnao (poesía). 1873? *La sombra*, balada dramática. Madrid, Villegas y Martín (eds.), Sucesores de C. Martín.
- Bériot, Charles — Auguste de. 1835? *Sixième Air Varié pour violon avec accompagnement d'orchestre ou piano*, op. 12, 2 vols., revue et doigtées par A. Pollitzer. Bruselas, Schott Frères. París, Editions Schott, impreso en Alemania, s.f.
- Camps y Soler, Óscar (música), Carolina Coronado (poema). 1859. *Balada ¡No hay nada más triste que el último adiós!*, op. 480. Madrid, J. Carrafa.
- Capitani, G. C [G.G. Capitani di V.]. s.f. *Illusioni. Gran Valzer per pianoforte*. Sello editorial Zozaya.
- Chueca, Federico. 1877. *Veni, Vidi, Vici. Tanda de Valses para piano*. Madrid, J. Campo y Castro.
- Cinna, Óscar de la. 1876? “Berceuse. Wiegenlied” no. 1, en *Deux Pensées poétiques pour piano*, opp. 120 — 121. Madrid, Andrés Vidal hijo, Instituto litográfico C. G Röder.
- \_\_\_\_\_. 1876? “Berceuse. Wiegenlied” no. 2, en *Deux Pensées poétiques pour piano*, op. 121. Madrid, Andrés Vidal hijo.

- \_\_\_\_\_. 1880. “Sérénade mauresque” [“Maurisches Ständchen”], *Album — Mauresque. 7 Pensées caractéristiques*, op. 97. Madrid, Zozaya, Leipzig, Lith. Anst. v. C.G. Röder.
- \_\_\_\_\_. 1884. *Deuxième sérénade mauresque. Pensée poétique pour piano*, op. 245. Madrid, Antonio Romero, F. Echevarría.
- \_\_\_\_\_. 1884? *Canzonetta andalusa. Pensée poétique pour piano* no. 1, op. 285. Madrid, A. Romero.
- \_\_\_\_\_. 1885. *Troisième Sérénade — mauresque pour piano. Pensée poétique*, op. 259. Madrid, Zozaya.
- \_\_\_\_\_. s. f. *Brisas de España. Composiciones para piano*. Barcelona, Juan Bautista Pujol & C<sup>o</sup>.
- Cinna, Óscar de la (música), Pedro de Madrazo (poesía). 1856. *El sueño del cazador: para piano*. Madrid, Antonio Romero.
- Colbran, Isabella (música), Pietro Metastasio (texto). s. f. Sergio de Liso (transcripción). *Sei Canzoncine ou Petits Airs Italiens avec Accompagnement de piano ou harpe deddicat/ a S.M. la Regina di Spa[na] per D<sup>a</sup>. Ysabella Colbran/pensionata di S.M./Academica Philarmo[nica]/di/Bologna*.
- Cruz, Antonio de la. s. f. *Tres romanzas sin palabras para piano*, op. 160. Madrid, J. Campo y Castro editor.
- Cruz, Antonio de la (música), Antonio Arnao (poesía). 1866? *El caudillo de los ciento. Cantiga*. Madrid, C. Martín.
- Czibulka, Alphons. 1890 — 1897. *Souvenir de Bruxelles. Suite de Valses pour piano*. opus 324. Hamburgo, Aug[ust] Cranz.
- Dellinger, Rudolf. s.f. *Lorraine — Walzer für piano nach motiven der gleichnamigen Operette von R. Dellinger*, s. f., Hamburgo, Aug[ust] Cranz.
- Espí Ulrich, José (música), J. Selgas (poesía), Ernesto Palmeri (versión). 1879. “La infancia/L’infanzia”, *Melodías para canto y piano*, op. 29. Madrid, Romero y marzo, 1879.
- Fahrbah Junior, Philippe. 1886. *Laetitia. Suite de Valses pour piano*, op. 238. París, Henri Heugel, Madrid, Zozaya.
- \_\_\_\_\_. s.f. *Le Voyage à Cythère. Suite de Valses*, op. 302. París, Henri Heugel.
- \_\_\_\_\_. 1895. *Coeur d’Or. Suite de Valses*, op. 330. París, Heugel & C<sup>ie</sup>.
- Hahn, Reynaldo (música), Jean Cocteau y Federico de Madrazo (libretistas). 1911. *Le Dieu bleu, para piano solo*, primera versión. París, Heugel & C<sup>ie</sup>.

## FUENTES

- Herz, Henri. ca. 1830. *24 Exercices et Préludes pour le Piano Forte dans tous les tons, majeurs, mineurs*, op. 21. París, Richault.
- Inzenga, Ángel. s.f. *Tres arietas con acompañamiento de piano/ compuestas y dedicadas a S.M. la reyna Na. Sa., por su humilde y fiel vasº Angel Ynzenga/Tre ariette con accompagnamento de piano forti*, partitura manuscrita.
- Inzenga, José (música), Antonio Arnao (poesía). 1850? *Dos melodías para canto y piano: Bajo los sauces y Voz de poeta*. Madrid, Antonio Romero editor.
- \_\_\_\_\_. 1882. “Zaida y Gazul: duettino”, *Álbum de canto*, [obras fechadas entre 1850 y 1890]. Madrid, Romero y marzo, no. 8.
- \_\_\_\_\_. 1888. *Voz de poeta*. Madrid, Romero y marzo.
- Inzenga, José (música), Pedro de Madrazo (poesía). “La cita nocturna”, Melodía no. 3, *Álbum de canto*, [obras fechadas entre 1850 y 1890], Madrid, Romero y marzo.
- Ledesma, Nicolás. 1891. *Ave María*, para tiple o tenor. 1891, Bilbao, Louis E. Dotésio.
- Lorente, Ramón. 1893. *Rafaela. Tanda de Valses para piano*. Madrid, Zozaya Editor.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. 1845. *Cánticos y salmos de varios compositores alemanes que se ejecutan en la Escuela Especial de Música del colegio preparatorio de D. Vicente de Masarnau*. Madrid, Imprenta de Don Antonio Mateis Muñoz.
- Martín Campos, Luis. s. f. *Carnaval de 1864. Polka para piano*. Madrid, Mariano Martín Salazar.
- Masarnau Fernández, Santiago de. 1862. *La melancolía. The Spleen: notturno pattetico para Piano — Forte á quatro manos*, op. 15. Madrid, Carrafa.
- Masarnau Fernández, Santiago de (música), Eugenio de Ochoa (poesía). 1835. “Pobre María!”, *El Artista*, Madrid, tomo II, partitura intercalada entre las pp. 100 — 101.
- Meacham, Frank W. 1894. *Southern Belle. Waltz*. Nueva York, Spaulding and Gray; Londres, Howard and Cº, Fa mayor.
- Merino, Florencio (libreto). 1859. Libreto para la obra de José Inzenga (música). *Una guerra de familia, episodio histórico — belicoso*, en un acto y en verso. Aprobada el 19 de junio de 1859 por Antonio Ferrer del Río. Madrid, imprenta de José Rodríguez.
- Michiels, Gustave. s.f. *Chant du soir. Valse pour piano*. Bruselas, Schott Frères.
- \_\_\_\_\_. s.f. *Chenonceaux. Valse*. Bruselas, Schott Frères.
- \_\_\_\_\_. s.f. *Les feuilles d'automne. Valse, Compositions pour Piano*. Bruselas, Schott Frères.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Monasterio, Jesús de (música), Antonio Arnao (poesía). 1872. “El cautivo”, *Álbum de canto*, no. 2. Madrid, Antonio Romero.
- Neustedt, Charles. 1869. *Gavotte Favorite de Marie — Antoinette pour piano*. París, E. Heu editeur.
- Peña, Francisco de Asís de la. 1876. *Primer estudio de concierto*. Madrid, Andrés Vidal hijo.
- Peñalver, Enrique de [conde de Peñalver], [Secrétaire d’Ambassade de S.M. le Roi d’Espagne]. ca. 1900. *Conchita. Suite de wals [sic] pour le piano*, op. 2. Leipzig, Inst Lith. De C. Carl] G. [Gottlieb] Röder.
- Pujol, Juan Bautista. 1866. *Gran fantasía para piano sobre motivos de Faust de Gounod*. Madrid, Antonio Romero.
- Sánchez Allú, Martín. s. f. “La encantadora: canción sin palabras”, *Dos poesías musicales para piano*, no. 1, s.l., fechada en la segunda mitad del siglo XIX.
- Stewart, Robert Prescott. s.f. *Hungarian Land. Waltzer*. s.f., s. l., partitura manuscrita.
- \_\_\_\_\_. 1892. *Venezia. Vals lente pour piano*. París, imp. de V.e Parent.
- \_\_\_\_\_. s. f. *Venezia: valse lente pour piano*, ca. 1900 [ant. 1894], s. l., partitura manuscrita.
- Strauss II, Johann. ca. 1886. *Schaltz — Walzer für piano nach Motiven aus der Operette Der Zigeunerbaron [El barón gitano]*, op. 418. Hamburgo, Aug[ust] Cranz.
- \_\_\_\_\_. ca. 1886. *Wiener Frauen. Walzer*, op. 423. Sello editorial Pablo Martín.
- \_\_\_\_\_. 1890. *Rathhaus — Ball — Tänze von Walzer, Piano solo*, op. 438. Berlín, N. Simrock.
- Vázquez, Mariano (música), Antonio Arnao (poesía). 1871. *Plegaria a la Virgen para canto con acompañamiento de piano ú órgano*. Madrid, Antonio Romero.
- Vela [de Arnao], Sofía. 1872. *Santo Dios, á 3 voces blancas con acompañamiento de órgano o piano*. Madrid, Antonio Romero. [La autoría se señala empleando la habitual inclusión del apellido del esposo].
- \_\_\_\_\_. 1874. *Salve Regina (al dulce nombre de María), a dúo de tiple y contralto o tenor y bajo o barítono con acompañamiento de órgano*. Madrid, Antonio Romero.
- \_\_\_\_\_. 1878. *Las Dríades, vals caprichoso para piano*. Madrid, Antonio Romero.
- \_\_\_\_\_. 1880. *Memorare, coro con piano u órgano*. Madrid, Romero y marzo.
- \_\_\_\_\_. 1881. *Oración a N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Carmen, á coro de tiples y contraltos con estrofa á solo y acompañamiento de órgano*. Madrid, Antonio Romero.

## FUENTES

- \_\_\_\_\_. 1881. *Salve a N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de las Mercedes, a dúo de tiple y contralto o tenor y bajo o barítono con acompañamiento de órgano*. Madrid, Antonio Romero.
- \_\_\_\_\_. 1884. *Pazzarella. Capricho para piano*. Madrid, Antonio Romero.
- Vela [de Arnao], Sofía (música), Pedro Antonio de Alarcón (poesía). 1882. *Camino del cielo, balada española*. Madrid, Antonio Romero.
- \_\_\_\_\_. 1882. *El secreto, balada española*. Madrid, Antonio Romero.
- Vela [de Arnao], Sofía, Antonio Arnao (poesía). 1902. *Alabanzas en desagravio de las blasfemias y oración al Smo. Cristo de la Salud: á 2 ó 3 voces iguales*. Pieza para tiple y contralto con acompañamiento de órgano. Madrid, Casa Dotésio.
- Waldteufel, Émile. 1847? *Manuelita: suite de valse pour le piano*. París, Flaxland Imp. Parent.
- \_\_\_\_\_. s.f. *Frauenlob. Hommage aux Dames. Waltzer, [Alabanza a las mujeres], Tänze für Pianoforte*, op. 153. Brunswick, Henry Litolff.
- \_\_\_\_\_. s.f. *Die Flatterhafte. Papillons Bleus. Walzer*, op. 224. Brunswick, Henry Litolff.

### Fuente discográfica

- “Il pescator dell'onda”. En Musiani, Enrico, y Sabrina Musiani. 2010. *L'eco dei ricordi*. Milán, Fonola dischi.

### Fuentes literarias

- A Summer in Spain, being the narrative of a tour made in the summer of 1835*. 1836. Londres, Smith, Elder & Co.
- Ancient Spanish Ballads: Historical and Romantic*. 1841. John Gibson Lockhart (trad. y notas). Londres, John Murray.
- Anuario general del comercio, de la industria y de las profesiones, de la magistratura y de la administración ó Diccionario indicador de todos los habitantes de Madrid*,

*de las provincias, y de ultramar; y de los de otras naciones que faciliten antecedentes.* 1862. Madrid, Imprenta del Anuario General, Marty.

Archivos personales, col. familia Madrazo. 1833 — 1858. Cartas y documentación procedente de los archivos de Federico de Madrazo y Kuntz, José de Madrazo y Agudo, Raimundo de Madrazo y Garreta, Cecilia de Madrazo y Garreta, y Ricardo de Madrazo y Garreta. Madrid, MNP, AMP.  
<[https://archivo.museodelprado.es/prado/search?q=%28\\*%3A\\*%29+&start=0&rows=10&sort=fecha%20asc&fq=mssearch\\_people&fv=Madrazo+Y+Kuntz%2C+Federico+de&fq=mssearch\\_archive&fv=Archivo+Museo+del+Prado&fo=and&fq=mssearch\\_hierarchy01&fv=Archivos+Personales&fo=and&fq=mssearch\\_hierarchy03&fv=Colección+Familia+Madrazo&fo=and](https://archivo.museodelprado.es/prado/search?q=%28*%3A*%29+&start=0&rows=10&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_people&fv=Madrazo+Y+Kuntz%2C+Federico+de&fq=mssearch_archive&fv=Archivo+Museo+del+Prado&fo=and&fq=mssearch_hierarchy01&fv=Archivos+Personales&fo=and&fq=mssearch_hierarchy03&fv=Colección+Familia+Madrazo&fo=and)>.

Asenjo Barbieri, Francisco. 1874. “Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sesión pública y extraordinaria del día 10 de mayo de 1874 para solemnizar la agregación de la sección de música, por el Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri académico de número”. Madrid, Imp. y fundición de Manuel Tello, en *Francisco Asenjo Barbieri, vol. 1. El hombre y el creador*, Emilio Casares Rodicio, 1994a. Madrid, ICCMU, 338 — 340.

Ayguals de Izco, Wenceslao. 1845. “Introducción”, en *El fandango*, 15 junio de 1845, no. 7, 97 — 100.

\_\_\_\_\_. 1847. “Dumas y sus cartas selectas o sea Vindicación de España”, en *España y África: Cartas Selectas escritas en francés por Alejandro Dumas. Traducidas al español por varios literatos, seguidas de un breve análisis por Don Wenceslao Ayguals de Izco*, Alexandre Dumas, 1847b. Madrid, Sociedad Literaria, imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco, 136 — 201.

\_\_\_\_\_. 1868. *María o La hija del jornalero*, novena edición, primera edición 1847. Madrid, Miguel Guijarro, 2 vols.

Baudelaire, Charles. 1923. *Le peintre de la vie moderne*. París, René Kieffer. Primera edición, 1863.

\_\_\_\_\_. 1969. *Curiosités esthétiques. L’Art romantique et autres Oeuvres critiques*, Henri Lemaître (ed.). París, Garnier Frères. Textos fechados entre 1845 y 1861.

\_\_\_\_\_. 2003. *Las flores del mal/Les fleurs du mal*. Madrid, Cátedra. Primera edición, 1857.

Bergerat, Émile. 1880. *Théophile Gautier: entretiens, souvenirs et correspondance*. París, Charpentier.



## FUENTES

- Berlioz, Louis Hector. 1878. *Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803 — 1865*. París, Calman — Lévy éditeurs, Bibliothèque Contemporaine.
- Blackburn, Henry. 1866. *Travelling in Spain by the present day*. Londres, Sampson Low, Son and Marston.
- Blanc, Charles, Marius Chaumelin, George Lafenestre, Paul Mantz, y Auguste Demmin. 1869. *Histoire des peintres de toutes les écoles*. París, Jules Renouard, vol. 5.
- Blanco White, José María [con el pseudónimo de Don Leucadio Doblado]. 1822. *Letters from Spain*. Londres, H. Colburn.
- Blanco White, José María [Joseph]. 1854. *The Life of the Rev. Joseph Blanco White: Written by Himself*, John Hamilton Thom (ed.). Londres, John Chapman, 3 vols.
- Blanco White, José María (autor), Antonio Garnica (trad., intro. y notas). 2004. *Cartas de España*. Barcelona, Fundación José Manuel Lara, primera edición 1822.
- Bourgoing, Adolphe. 1834. *L'Espagne. Souvenirs de 1823 et de 1833*. París, Dufay y Delaunay.
- Bourgoing, Jean — François [barón de Bourgoing]. 1789. *Travels in Spain: containing a new, accurate and comprehensive view of the present state of that country, to which are added copious extracts from the essays on Spain of M. Peyron*. Londres, G. G. J. and J. Robinson, 3 vols.
- \_\_\_\_\_. 1802. *Tableau de l'Espagne moderne*. París, Levrault frères, tercera edición, vol. 1.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Imagen de la moderna España*, Emilio Soler Pascual (ed.), Jaime Lorenzo Miralles (trad.). Alicante, Universidad de Alicante.
- Brooke, Arthur de Capell. 1831. *Sketches in Spain and Morocco*. Londres, H. Colburn and R. Bentley, 2 vols.
- Bruna, José C. [Inocencio Esperanzas]. 1877. *Impresiones de un viaje a Andalucía, con S. M. el rey Don Alfonso XII*. Madrid, Aribau y Cia.
- Byron, George Gordon [lord Byron]. 1864. *La peregrinación de Childe Harold*, M. de la Peña (trad.). Nueva York, imp. De La Crónica.
- \_\_\_\_\_. 1880. *Childe Harold's Pilgrimage*. Nueva York, The Mershon Company, publicación original 1812 — 1818.
- Calderón de la Barca, Madame [pseudónimo de Frances Erskine Inglis]. 1856. *The attaché in Madrid or Sketches of the court of Isabella II*. Nueva York, D. Appleton and Co.

- \_\_\_\_\_. 1959. *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*, Felipe Teixidor (trad. y prólogo). México, Editorial Porrúa, primera edición 1843.
- Carné, Louis de. 1836. “L’Espagne au XIXe siècle”, en *Revue des Deux Mondes*. París, vol. 8, serie 4.
- Catalina, Severo. 1861. *La mujer: apuntes para un libro*. Madrid, A. de San Martín (ed.), imprenta de A. Vicente, segunda edición aumentada.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*. 1867. Madrid, Imp. del colegio de sordo — mudos y de ciegos, segunda edición.
- Clarín, Leopoldo Alas. 2003. “La Regenta”, en *Obras Completas I*, José María Martínez Cachero (ed.). Oviedo, Ediciones Nobel, S. A, vol. 1 (12 vols.). Primera edición, Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Casa Cortezo, 1885, 2 tomos.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Su único hijo*. Oviedo, Nobel ediciones. Primera edición, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1890.
- Coloma, Luis [padre Coloma]. 1910. *Recuerdos de Fernán Caballero*. Bilbao, El mensajero de C. de Jesús.
- Conde de Salazar y Souleret, José. 1910. *San Vicente de Paúl: leyenda histórico — religiosa: con la aprobación eclesiástica*. Madrid, Hijos de Mateu ed., vol. 2.
- Cuendias, Manuel de, y Victor de Féréal [Mme. Suberwick] (autoría), y Célestin Nanteuil (ilustrador). 1848. “L’Espagne pittoresque, artistique et monumentale: moeurs, usages et costumes”, en *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos*, Actas del IV Congreso de la SELICUP. París, Librairie ethnographique.
- Cunningham, Alan. 1843. *The life of Sir David Wilkie; with his journals, tours, and critical remarks of works of art: and a selection from his correspondence*. Londres, John Murray, 3 vols.
- Davilliers, Charles. 1853. *Wanderings in Spain*. Londres, Ingram, Cooke and Company.
- \_\_\_\_\_. 1859. *Voyage en Espagne*. París, Charpentier.
- \_\_\_\_\_. 1865. *Voyage en Espagne*. París, Michel Lévy Frères.
- \_\_\_\_\_. 1875. *Fortuny. Sa vie, son oeuvre. Sa correspondance avec cinq dessins inédits en facsimile et deux eaux — fortes originales*. París, A. Aubrey.
- \_\_\_\_\_. 1885. *Life of Fortuny with his Works and Correspondence, from the French of Baron Davillier with notes and reminiscences by a friend*. Filadelfia, Porter & Coates.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Viaje por España*. Madrid, Adalia.

- Davillier, Charles (autor), y Gustave Doré (ilustrador). 1874. *L'Espagne*. París, Librairie Hachette et Compagnie.
- Delaborde, Henri. 1870. *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*. París, Henri Plon.
- Delacroix, Eugène. 1893. *Journal de Eugène Delacroix*. 3 vols.
- \_\_\_\_\_. 1923. *Oeuvres littéraires I. Études esthétiques. Essais sur les artistes*, Élie Faure (ed.). París, G. Crès & Cie., Bibliothèque dionysienne.
- Desbarolles, Adolphe (autor), y Eugène Giraud (ilustrador). 1862. *Deux artistes en Espagne*. París, Gustave Barba.
- Disraeli, Benjamin [Earl of Beaconsfield]. 1885. *Home letters in 1830 and 1831*. Londres, John Murray.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Complete Works of Benjamin Disraeli*. Hastings, Delphi Classics, vol. 5.
- Dumas, Alexandre. 1839. *Mademoiselle de Belle — Isle*, drama en cinco actos, en prosa, estrenado en el Théâtre — Français (2/IV/1839). París, Dumont.
- \_\_\_\_\_. 1847a. *España y África: Cartas Selectas escritas en francés por Alejandro Dumas*, Víctor Balaguer (trad.). Barcelona, La Unión.
- \_\_\_\_\_. 1847b. *España y África: Cartas Selectas escritas en francés por Alejandro Dumas. Traducidas al español por varios literatos, seguidas de un breve análisis por Don Wenceslao Ayguals de Izco*. Madrid, Sociedad Literaria, imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco.
- \_\_\_\_\_. 2006. *De Paris à Cadix. Impressions de voyage*. Montreal, Le Joyeux Roger, primera edición 1847.
- Edelfelt, Albert (autor), María Carmen Díaz de Alda Heikkilä (estudio preliminar, trad., ed. y notas). 2006. *Albert Edelfelt. Cartas del Viaje por España*. 1881. Madrid, Polifemo.
- Elwes, Alfred. 1873. *Through Spain by rail in 1872*. Londres, Effingham Wilson.
- Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado, vol. I., Cartas de Mariano Fortuny, Cecilia, Ricardo, Raimundo e Isabel de Madrazo*. Gutiérrez Márquez, Ana, y Pedro J. Martínez Plaza (eds.). 2017. Madrid, Fundación Cristina Masaveu Peterson, MNP.
- Federico de Madrazo. Epistolario I*. Díez García, José Luis (coord. de edición). 1994a. Eduardo Alaminos López, Adela Bornia Labrador, Ana Gutiérrez Márquez, María Josefa Pastor Cerezo y Andrés Peláez Martín (transcripción). Madrid, Museo del Prado.

- \_\_\_\_\_. *Epistolario II*. Díez García, José Luis (coord. de edición). 1994b. Eduardo Alaminos López, Adela Bornia Labrador, Ana Gutiérrez Márquez, María Josefa Pastor Cerezo y Andrés Peláez Martín (transcripción). Madrid, Museo del Prado.
- Fernán Caballero [Cecilia Böhl de Faber]. 1995. *La gaviota*, Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid, Espasa — Calpe, primera edición 1849.
- Fernández de la Vega, José (prólogo). 1838. *El Liceo Artístico y Literario Español*. Madrid, Liceo Artístico y Literario.
- Fernández de los Ríos, Ángel. 1847. “Apuntes biográficos de la señorita Carolina Coronado”, en *Poesías*, Carolina Coronado, s.l., s.n., publicación original 1847, Eugenio Fernández Hartzenbusch (prólogo).
- Fétis, François — Joseph. 1869. Voz “Goria, Alexandre — Édouard”, en *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. París, Didot Frères, Fils et Cie, 60.
- Filon, Augustin. 1893. “Prosper Mérimée, d’après des souvenirs personnels et des documents inédits”, en *Revue des Deux Mondes*. París, no. 117, 35 — 77.
- \_\_\_\_\_. 1894. *Mérimée et ses amis. Avec une bibliographie des oeuvres complètes de Mérimée, par le Vicomte de Spoelberch de Lovenjoul*. París, Hachette et Cie.
- Finck, Henry T. 1891. *Spain and Morocco. Studies in local color*. Nueva York, Charles Scribner's Sons.
- Fischer, Christian August. 1801. *Voyage en Espagne aux années 1797 et 1798. Avec un appendice sur la manière de voyager en Espagne*, Ch. Fr Cramer (trad.). París, Duchesne et Leriche, vol. 1.
- \_\_\_\_\_. 1802. *Travels in Spain in 1797 and 1798 with and appendix on the method of travelling in that country*. Londres, T. N. Longman, O. Rees.
- Ford, Richard. 1845. *A Hand — book for travellers in Spain*. Londres, John Murray.
- \_\_\_\_\_. 1906. *Gatherings from Spain*. Londres, Nueva York, J.M. Den and company, E.P. Dutton and company.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa que describe el país y sus ciudades, los nativos y sus costumbres; las antigüedades, religión, leyendas, bellas artes, literatura, deportes y gastronomía*, Jesús Pardo (trad.). Madrid, Turner.
- Frederick, Lewis. 1836. *Lewis's Sketches of Spain & Spanish Character, made during his Tour in that Country, in the years 1833 — 4. Drawn on Stone from his original Sketches entirely by himself*. Londres, F. G. Moon.

## FUENTES

- Ganivet, Ángel. 2011. *Cartas Finlandesas. Hombres del Norte*. Madrid, Nórdica Libros.
- Gautier, Théophile. 1853. *Wanderings in Spain*. Londres, Ingram, Cooke and Company.
- \_\_\_\_\_. 1855. *Militona*. París, Hachette et Cie.
- \_\_\_\_\_. 1856. *Les Beaux — Arts en Europe. Seconde série*. París, Lévy Frères.
- \_\_\_\_\_. 1859. *Voyage en Espagne*. París, Charpentier, primera edición 1845.
- \_\_\_\_\_. 1865. *Quand on voyage*. París, Michel Lévy Frères.
- \_\_\_\_\_. 1888. *Journal des Goncourt. 23 de noviembre de 1863*, Edmond de Goncourt and Jules de Goncourt (ed.). París, George Charpentier et Cie.
- \_\_\_\_\_. 1922. *La maja y el torero* [edición española de *Militona*], Romero Calvet (ilustrador), Juan de Málaga (ed.). Madrid, Jiménez Fraus.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Viaje a España*, Jesús Cantera Ortiz de Urbina (ed.). Madrid, Cátedra.
- Gil y Carrasco, Enrique. 1961. “Bosquejo de un viaje a una provincia del interior. Ponferrada, agosto de 1842”, en *Costumbres y viajes* I. Madrid, Publicaciones Españolas, Colección Mediodía, geografía literaria y viajes, 79 — 89.
- Gilbert, E.W. 1845. “Richard Ford and his ‘Handbook for travellers in Spain’”, en *The Geographical Journal*. Londres, The Royal Academic Society, The Institute of British Geographers, vol. 106, no. 3 — 4, septiembre — octubre de 1845, 144 — 151.
- Gimeno de Flaquer, Concepción. 1877. *La mujer española: Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*. Madrid, imprenta y librería de Miguel Guijarro.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1946. *Fausto*, Francisco Pelayo Briz (trad.), Madrid, Espasa — Calpe. Primera publicación en dos partes, 1802 — 1832.
- Gruelle, Richard Buckner. 1893. “Mariano Fortuny and Léon Bonnat. Notes on their pictures in the Walters Collection, Baltimore”, en *Modern Art*. Indianápolis, Indiana, J. M. Bowles, otoño de 1893, vol. 1, no. 4. <<http://www.jstor.org/stable/25609818>> (10/X/2015)
- Guérout, Adolphe. 1838. *Lettres sur l’Espagne*. París, Louis Desessart.
- Havelock, Ellis. 1915. *The soul of Spain*. Boston, Nueva York, Mifflin company, quinta edición.
- Heaton, Charles. 1868. *The Great Works of Sir David Wilkie. Twenty — Six photographs from the celebrated engravings of his most important paintings. With a descriptive account of the pictures and a memoir of the artist*. Londres, Bell and Daldy; Cambridge, Deighton, Bell and Co.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Hubbard, Elbert. 1899. *Little journeys to the homes of eminent painters*. Nueva York, G. P. Putnam's Sons
- Humboldt, Wilhelm von (autor). 1998. *Diario de viaje a España, 1799 — 1800*, Miguel Ángel Vega (ed.). Madrid, Cátedra.
- Imbert, Pierre Léonce. 1876. *L'Espagne. Splendeurs et Misères. Voyage artistique et pittoresque*. París, F. Plont et Cie.
- Inglis, Henry David. 1831. *Spain in 1830*. Londres, Whittaker, Treacher and Company, 2 vols.
- \_\_\_\_\_. 1837. *Rambles in the footsteps of Don Quixote*. George Cruikshank (ilustrador). Londres, Whittaker, Treacher and Company.
- Irving, Washington. 1835. *Tales of the Alhambra*. Londres, R. Bentley; Edimburgo, Bell and Bradfute.
- \_\_\_\_\_. 1900a. *Journal and Notebooks*, Lillian Schilissel (ed.). Boston, Twayne Publishers, vol. 2.
- \_\_\_\_\_. 1900b. "The Student of Salamanca", en *The complete works of Washington Irving III*. Nueva York, Thomas Y. Crowell & Company Publishers, 98 — 144.
- \_\_\_\_\_. 1926. *Washington Irving diary: Spain 1828 — 1829*, Clara Louisa Penney (ed.). Nueva York, The Hispanic Society of America.
- José de Madrazo. *Epistolario*. Díez García, José Luis (dir.). 1998a. Ana Bornia Labrador, Antonio Gutiérrez (transcripción). Santander, Fundación Marcelino Botín.
- Laborde, Alexandre de. 1806 — 1820. *Voyage pittoresque et historique de L'Espagne*. París, Pierre Didot L'Ainé, 4 vols.
- \_\_\_\_\_. 1809. *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différences branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*. París, H. Nicolle et Lenormant, 4 vols.
- Latour, Antoine de. 1858. *La baie de Cadix: nouvelles études sur l'Espagne*. París, Michel Lévy Frères.
- Lewis, John Frederick. 1836. *Lewis's Sketches and Drawings of the Alhambra made During a Residence in Granada in the Years 1833 — 1834*. Grabados de J. D. Harding, R. J. Lane, A. R. A., W. Gauci y John Frederick Lewis. Londres, Hodgson Boys and Graves.
- Lewis, Michael C.B.E. [Commander of the order of the British Empire]. 1978. *John Frederick Lewis R. A. 1805 — 1876*. The Tithe House, Leigh — on — Sea, Inglaterra, F. Lewis, publishers Ltd.

## FUENTES

- Lesage, Alain — René. 1832. *The new Gil Blas or Pedro of Penafior*. Londres, Longman, Rees, Orme, Brown, Green and Longman.
- Locatelli, Agostino. 1844. *Cenni biografici sulla straordinaria carriera teatrale percorsa da Gio. Battista Rubini da Romano: cantante di camera delle LL. MM. II.RR. il nostro augusto sovrano el'imperatore delle Russie, capo della música imperiale russa e cavaliere dell'ordine di S. Ernestino di Sassonia*. Milán, Francesco Colombo.
- Madoz, Pascual. 1846. *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, Pascual Madoz; L. Sagasti, vol. 5.
- Madrazo López de Calle, Mariano de. 1989. “Marià Fortuny i Marsal. Records de familia”, en *Fortuny (1838 — 1874)*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 13 — 23.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. 1857. *Manual de moral cristiana: con arreglo á la doctrina del santo Concilio de Trento y de los mas notables expositores y moralistas*. París, Librería de Rosa y Bouret.
- Magnien, Édouard (autor), David Roberts (ilustraciones). 1838. *Excursions en Espagne, ou chroniques provinciales de la Péninsule* [Jennings' landscape annual or Tourist in Spain]. París, chez R. Lebrasseur, chez Veith et Hauser, vol. 1.
- March, Charles W. 1856. *Sketches and adventures in Madeira, Portugal, and the Andalusian of Spain*. Nueva York, Harper and Brothers.
- Masarnau Fernández, Vicente de. 1842. *Programa del examen público á que se presentan los alumnos del Colejio [sic] Preparatorio para todas las carreras, bajo la dirección del Dr. D. Vicente Santiago de Masarnau*. s.l., Imp. de Alegría y Charlain.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. 1978. *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid, La Editorial Católica, primera edición 1880 — 1882.
- Menocal, Ofelia G. 2011. “Condesa de Santovenia. Su historia”, en *Hidalguía*. Madrid, Real Asociación de Hidalgos de España, vol. 58, no. 348, 653.
- Mérimée, Prosper. 1845. *Lettres adressées d'Espagne au directeur de la Revue de Paris*. París, Charpentier.
- \_\_\_\_\_. 1846. *Carmen*. Col. Classiques du Monde. París, George Thoné.
- \_\_\_\_\_. 1930. *Lettres de Prosper Mérimée à la comtesse de Montijo: mère de l'impératrice Eugénie*, Hanotaux (prefacio). París, edición privada, Jacobo Stuart Fitz James y Falcó, duque de Berwick y de Alba, vol. 1.

- \_\_\_\_\_. 1988. *Viajes a España*, Gabino Ramos González (traducción, prólogo, notas y cronología). Madrid, Aguilar.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Lettres d'Espagne*, Gérard Chalian (presentación). Bruselas, Éditions Complexe. Textos originales entre 1830 y 1840.
- Mesonero Romanos, Ramón de. 1851. “Las costumbres de Madrid”, en *Escenas y tipos matritenses*. Madrid, Cátedra, cap. 1. Edición cotejada con la edición crítica de Enrique Rubio Cremades. Madrid, Imprenta y litografía de Gaspar Roig.
- \_\_\_\_\_. 1926. *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*. Madrid, Renacimiento.
- \_\_\_\_\_. 1975. *Memorias de un setentón*, Enrique Pastor (ed. y prólogo). Madrid, Tebas.
- Miquel y Badía, Francisco. 1887. *Fortuny. Su vida y obras. Estudio biográfico — crítico. Grabados al aguafuerte, reproducción de los originales por M. Seguí y Riera*. Barcelona, Centro editorial artístico de M. Torres y Seguí, imprenta de Luis Tasso Serra.
- Mobellán, Sebastián de [conde de Casafiel]. 1871 — 1872. “Rosa la soltera”, *Las españolas pintadas por los españoles: colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*. Roberto Robert (dir.). Madrid, Imp. a cargo de J. E. Morete.
- Mollett, John W. 1892. *Sir David Wilkie*. Sampson Low, Marston, Searle and Rivington.
- Mora, Francis Luis. 1905. “Fortuny and Spanish Art. A lecture by Luis Mora at the Pratt Institute, Brooklyn”, en *The Collector and Art Critic*, 15 de abril, David C. Preyer (ed.). Nueva York, The Collector and Art Critic Pub. Co., vol. 3, no. 5, 76 — 78.
- Musset — Pathay, Alfred de. 1830. *Contes d'Espagne et d'Italie*. París, A. Levavas seur; Urbain Canel.
- Ovilo y Otero, Manuel. 1883. “El conde Morphy. Noticias biográficas”, en *Escenas contemporáneas. Revista bibliográfica, Biografía de los senadores, diputados, publicistas, escritores y hombres útiles. Noticias necrológicas de las personas notables y conocidas en el país. Archivo de preciosos artículos sobre literatura, bellas artes, teatros, etc.* Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, año I, tomo 2, 336 — 342.



## FUENTES

- Pardo Bazán, Emilia (autora), y Leda Schiavo (ed.). 1976. *La mujer española*. Madrid, Editora Nacional, antología de la serie de artículos homónimos publicados por la autora en *La España Moderna* en 1890.
- Pedrell, Felipe. 1897. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano — americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona, Víctor Berdós y Feliu (tip.), 3 vols.
- Peña y Goñi, Antonio. 1881. *La ópera española y la música dramática en la España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, imprenta y estereotipia de El liberal.
- \_\_\_\_\_. 1967. *España, desde la ópera a la zarzuela*, Eduardo Rincón (ed. y prólogo). Madrid, Alianza editorial.
- Pérez Galdós, Benito. 1890. *Realidad. Novela en cinco jornadas*. Madrid, La Guirnalda.
- \_\_\_\_\_. 1898. “De Oñate a la Granja”, en *Episodios Nacionales*. Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, serie 3, vol. 3.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Miau*, Francisco Javier Díez de Revenga (ed). Madrid, Cátedra. Primera edición, 1888, en *Novelas españolas contemporáneas*.
- Quadrado, José María. 1905. *Biografía de don Santiago de Masarnaun*. Madrid, Tipografía Del Sagrado Corazón.
- Quillinan, Dorothy. 1895. *Journal of a few months' residence in Portugal and glimpses of the south of Spain*. Londres, Nueva York, Longsmans, Green.
- Quinet, Edgar. 1846. *Mes vacances en Espagne*. París, Comptoir des Imprimeurs — Unis.
- Quintana, Manuel José. 1833. *Cartas a Lord Holland sobre los sucesos políticos de España en la segunda época constitucional*. Madrid, Rivadeneyra, segunda edición.
- \_\_\_\_\_. 1872. *Lord Holland*. Madrid, Medina y Navarro.
- Rementería y Fica, Mariano (trad.). 2001. *El hombre fino al gusto del día: manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono*. Valladolid, Maxtor, 2001. Segunda edición, 1830, Madrid, Imprenta de Moreno.
- Rico, Martín. 1906. *Recuerdos de mi vida*. Madrid, Imprenta Ibérica.
- Ríos, Giner de los. 1927. “La nerviosidad y la educación”, sección “Ensayos menores sobre educación y enseñanza”, en *Obras completas*. Madrid, fechado en 1889, vol. 1.

- Robert, Roberto (dir.). 1872. *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*. Madrid, Imprenta J. E. Morete, vol. 2.
- Roberts, David. 1837. *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832 & 1833*. Londres, Hodgson and Grave C. Hullmandel.
- Rodríguez [y Ruiz] de la Escalera Eugenio [con el pseudónimo de *Monte – Cristo*] (texto), y Christian Franzen (fotografía). ca. 1898. *Los Salones de Madrid*. Madrid, Álbum Nacional.
- Roscoe, Thomas. 1836. *The tourist in Spain: Andalusia. Illustrated from drawings by David Roberts*. Londres, R. Jennings and Company.
- \_\_\_\_\_. 1838. *The tourist in Spain and Morocco. Illustrated from drawings by David Roberts*. Londres, R. Jennings.
- Saldoni, Baltasar. 1986. *Diccionario biográfico — bibliográfico de efemérides de músicos españoles I*, Jacinto Torres (ed.). Madrid, INAEM, Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura. Primera edición, Madrid, Pérez Dubrull, 1868.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Diccionario biográfico — bibliográfico de efemérides de músicos españoles II*, Jacinto Torres (ed.). Madrid, INAEM, Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura. Primera edición, Madrid, Pérez Dubrull, 1880.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Diccionario biográfico — bibliográfico de efemérides de músicos españoles IV*. Jacinto Torres (ed.). Madrid, INAEM, Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura. Primera edición, Madrid, Pérez Dubrull, 1881.
- Sanpere y Miguel, Salvador. 1880. *Mariano Fortuny. Álbum Colección escogida de cuadros, bocetos y dibujos desde el principio de su carrera artística hasta su muerte reproducidos por los modernos sistemas de foto — litografía y foto — tipia*. Barcelona, imprenta y librería religiosa y científica del Heredero de D. Pablo Riera.
- Sherlock, Martin. 1780. *New letters from an English traveller*, H. Payne y N. Conant (eds.), traducción del original francés. Londres, J. Nichols, T. Cadell, P. Elmsly, H. Payne, H. Conant.
- Sinués de Marco, María del Pilar. 1881. *El ángel del hogar: estudio*. Madrid, Librerías de A. de San Martín, 2 vols.

- \_\_\_\_\_. 1892. *La Dama elegante. Manual práctico y completísimo del buen tono y del buen orden doméstico*. Madrid, Los hijos de J. A. García.
- Soriano Barroeta — Aldamar, Rodrigo. 1898. *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la meca del wagnerianismo. La tetralogía. Con varios grabados e ilustraciones*. Madrid, Tipografía Herres a cargo de José de Quesada.
- Stendhal, [Henry Beyle]. 1868. *Histoire de la peinture en Italie*. París, Michel Lèvy Frères, primera edición 1817.
- \_\_\_\_\_. 1965. *De l'amour*. París, Garnier Flammarion, primera edición 1822.
- \_\_\_\_\_. 1970. *Relatos*. Madrid, Salvat.
- \_\_\_\_\_. 1988. “Memorias de un turista”, en *Obras completas*, Consuelo Berges (recopilación, trad., ensayo biográfico y prólogos). Madrid, Aguilar, vol. 4, primera edición 1838.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Obras completas*. Consuelo Berges (recopilación, trad., ensayo biográfico y prólogos). Madrid, Aguilar, vol. 2, primera edición 1955.
- \_\_\_\_\_. 1988. “El arca y el fantasma”, “Novelas y Cuentos”, *Obras completas*. Consuelo Berges (recopilación, trad., ensayo biográfico y prólogos). Madrid, Aguilar, vol. 3, 951 — 962, primera edición 1955.
- \_\_\_\_\_. 2014. *El arca y el fantasma. Aventura española*. Madrid, Gadir, primera edición 1830.
- Tasso, Torquato. 1961. *Gerusalemme Liberata*, Ana Maria — Carini (ed.). Milán, Feltrinelli, primera edición 1579.
- Taylor, Isidore — Justin. 1826. *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Cote d’Afrique de Tanger a Tetouan*. París, Gide et fils [incluye imágenes].
- \_\_\_\_\_. 1832. *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Cote d’Afrique de Tanger a Tetouan*. París, Gide et fils [no incluye imágenes].
- \_\_\_\_\_. 1860. *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la cote d’Afrique de Tanger a Tétouan*. París, Lemaitre, 2 vols.
- Teackle Wallis, Severn. 1849. *Glimpses of Spain; notes of an unfinished tour in 1847*. Nueva York, Harper and Brothers.
- Ticknor, George. 1909. *Life, letters and journal of George Ticknor*. Boston, Nueva York, Houghton Mifflin Company, vol. 1.
- Vivian, George. 1838. *Scenery of Spain, consisting of thirty drawings selected from the most interesting and most picturesque scenes in that country*. Louis Haghe,

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Thomas Shotter Boys, y P. Gauci (litógrafos). Londres, P. and D. Colnaghi and Company.
- Widdrington, Samuel Edward [Samuel Cook]. 1884. *Spain and the Spaniards in 1834*. Londres, T. and W. Boons.
- Wilkie, David. 1846. *Sketches Spanish and Oriental. From Sketches by Joseph Nash*. Londres, Graves & Warmesley, impreso por C. Hullmandel.
- Yriarte, Charles. 1875. “Fortuny”, en *The Art Journal*, Samuel Carter Hall (ed.). Londres, vol. 1, 235 — 238.
- \_\_\_\_\_. 1889. *Fortuny. Les artistes célèbres*. París, Librairie de l’art, J. Rouam.

### Fuentes hemerográficas

- “Advertencia”, información sobre la imagen “Oscár [sic] de la Cinna. Pianista húngaro”, José Vallejo y Galeazo (litografía), Federico de Madrazo y Kuntz (dibujo), sección “Galería del periódico”, *La Zarzuela. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, 1/VI/1857, año II, no 70, 1.
- “Anuncio: Gran almacén de música Casimiro Martín”, *La Zarzuela. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, 14/VII/856, año I, no. 24, 8.
- “Anuncio: Oraciones puestas en música por varios compositores alemanes”. 1856. Sección “Anuncios”, *La Zarzuela*, 3/III/1856, año I, no. 5, 40.
- “Música: Publicación del Método de J. N. Hummel traducido por Santiago de Masarnau”. 1835. Sección “Anuncios”, *El Artista*. Madrid, tomo II, 276.
- “Artes y Arqueología”. 1867. En *Revista de Bellas Artes*, Madrid, 13/I/1867, no. 15, 116.
- Cánovas del Castillo, Antonio. 1879. “A la muerte de la condesa de Vilches acaecida durante la última guerra civil”, en *La Ilustración Española y Americana*, Abelardo de Carlos (ed.). Madrid, 8/VII/1879, año XXIII, suplemento al no. XXV, 19 y 22.
- “Cantadora andaluza”. 1876. Sección “Nuestros grabados”, en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 22/XII/1876, año XX, no. 47, 379.
- “Carolina Coronado”. 1911. Sección “Muertos ilustres”, en *ABC*. Madrid, 17/I/1911, 11.
- Cascales Muñoz, José. 1911. “Carolina Coronado. Su vida y su obra”, en *La España moderna*. Madrid, abril de 1911, 40 — 62.
- Castagnari. 1867. “Ingres”, en *El Artista*. Madrid, año II, no. 33, 3 — 5.

## FUENTES

- Cuenta, Vicente. 1866. “Anuario de la Sociedad artístico — musical de socorros mútuos”, en *El Artista*. Madrid, 7/VIII/1866, año IX, no. 1, 1 — 4.
- Danvila Jaldero, Augusto. 1895a. “El baile del marqués”, sección “Sainetes matritenses”, en *La Ilustración Artística*. Barcelona, 4/II/1895, año XIV, no. 684, 114.
- \_\_\_\_\_. 1895b. “Semblanza de Rosales”, en *La Ilustración Artística*. Barcelona, 29/IV/1895, año XIV, no. 696, 308.
- “Descripción de la copia de la obra de Luis Franco Salinas *Lección de piano*”. 1878. Sección “Nuestro grabado”, en *El Globo. Diario ilustrado político, científico y literario*. Madrid, 9/VI/1878, año IV, segunda época, no. 969, 1.
- El Álbum Ibero — Americano [firmado “La redacción”]. 1900. “Entre artistas: ensayando una ópera [Francisco Masriera Manovens, *Una melodía de Schubert*]”, sección “Nuestros grabados”, en *El Álbum Ibero — Americano*. Madrid, 16/IV/1900, año XVIII, no. XLVI, 551.
- El Contemporáneo [firmado como K.]. 1869. “Gran baile de trajes en casa de los duques de Fernán — Núñez”, “Sección Variedades”, en *El contemporáneo*. Madrid, 16/IV/1869, año IV, no. 701, 3 — 4.
- “El museo español en París”. 1840. En *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 9/II/1840, no. 6, 42 — 43.
- “El nuevo estudio del pintor D. Casto Plasencia”. 1888. Sección “Madrid Artístico”, en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 15/X/1888, año XXXII, no. 38, 211.
- “Escenas infantiles”. 1874. En *Los Niños*, Carlos Frontaura y Vázquez (dir.), Llobet Lleó (ed.). Madrid, 2/IX/1874, tomo IX, no. 2, 25.
- “Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Repartición de los premios”. 1887. Sección “Nuestros grabados”, en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 8/XII/1887, año XXXI, no. 45, 339.
- “Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Una clase superior de piano”. 1888. Sección “Nuestros grabados”, en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 29/II/1888, año XXXII, no. 8, 138.
- Ferrer del Río, Antonio. 1859. “Necrología, Excmo. Sr. D. José Madrazo”, en *La América. Crónica Hispano — Americana*. Madrid, 24/V/1859, año III, no. 6, 13 — 14.

- “Fiesta de caridad celebrada en el palacio de los Sres. Duques de Fernán — Núñez en Madrid”. 1885. Sección “Nuestros grabados”, en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 15/II/1885, año XXIX, no. 6, 83.
- Franquelo, Carlos. 1874. “Mariano Fortuny”, en *El Folletín. Correo de Andalucía*, José Carlos Bruna (dir.). Málaga, 6/XII/1874 [artículo fechado el 4/XII/1874], año III, no. 50, cuarta época, 383 — 384.
- Gimeno de Flaquer, Concepción. 1899. “Reinas de salón”, en *El Álbum Ibero — Americano*. Madrid, 22/IX/1899, año XVII, no. 35, 410 — 412.
- “Granada”. 1833. En *La Revista Española*. Granada, 27/VIII/1833 [referencia fechada el 21/VIII/1833], serie II, año 3, no. 89, 815.
- Huertas, José. 1878. “Nuestro grabado”, *El Globo*, 1/VI/1878, año IV, segunda época, no. 961, 1.
- Inzenga, José. 1881. “Necrología”, en *La Correspondencia Musical*. Madrid, imprenta y estereotipia de El Liberal, 10/VIII/1881, 2.
- La Época. 1867. s.t., en *La Época*. Madrid, 29/XI/1867, año XIX, no. 6136, 4.
- La Ilustración. 1850. s.t., sección “Música tipográfica”, en *La Ilustración. Periódico Universal*. Madrid, 11/V/1850, 149 — 150.
- La Sociedad. 1867. s.t., sección “Crónica de salones”, en *La Sociedad. Crónica semanal de teatros, salones y literatura*. Madrid, 30/XI/1867, año I, no. 8, 3 — 4.
- \_\_\_\_\_. 1868. s.t., sección “Crónica de salones”, en *La Sociedad. Crónica semanal de teatros, salones y literatura*. Madrid, 8/II/1868, año II, no. 22, 3.
- \_\_\_\_\_. 1868. “Salones”, *La Sociedad. Crónica semanal de teatros, salones y literatura*. Madrid, 7/III/1868, año II, no. 22, 3.
- “Las bodas de SS. AA. RR. Doña María de la Paz y D. Luis Fernando”. 1883. En *La Ilustración Española*. Madrid, 8/IV/1883, tomo XVIII, no. 13, 211.
- “Lección de piano. Copia de D. Luis Franco Salinas”. 1877. Sección “Bell Artes”, en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 9/VI/1877, año XXI, no. 4, 62.
- Lezama, Eladio. 1866. “El violín y el piano”, en *El Arte*, Madrid, 23/XII/1866, vol. I, no. 12, 4 — 6.
- Llano y Dotres, Amalia de. 1868. “Ledía, primera parte, segunda parte”, en *Revista de España*. Madrid, tipografía de Gregorio Estrada, no. 5, primera parte, 333 — 349; segunda parte, 493 — 525.

- \_\_\_\_\_. 1869. “Ledía, tercera parte”, en *Revista de España*. Madrid, tipografía de Gregorio Estrada, no. 6, tercera parte, 1 — 39.
- Madrazo y Kuntz, Federico, y Eugenio de Ochoa y Montel (eds.). 1836. “El barón Taylor — Mr. Dauzats”, en *El Artista*, Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa (eds.). Madrid, tomo III, 47 — 48.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. 1836. “D. Santiago de Masarnau”, sección “Galería de ingenios contemporáneos”, en *El Artista*, Federico de Madrazo, Eugenio de Ochoa (eds.). Madrid, tomo III, 133 — 134.
- \_\_\_\_\_. 1888. “Fortuny”, en *La Ilustración Artística*. Barcelona, 2/I/1888, año VII, no. 314, 2 — 7.
- \_\_\_\_\_. 1893. “Historia de una acuarela”, en *La Ilustración Española y Americana*, Abelardo José de Carlos Hierro (dir.). Madrid, 30/VI/1893, año XXXVIII, no. 14, 419 y 422.
- Martínez de Velasco, Eusebio. 1890. “Casto Plasencia, laureado pintor. Su retrato, su estudio y sus obras”, sección “Nuestros grabados”, en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 22/V/1890, año XXXIV, no. 19, 315.
- Navarrete y Fernández Landa, Ramón de [con el pseudónimo de *Marqués de Valle Alegre*]. 1871. s.t., en *La Ilustración Española y americana*. Madrid, 25/XI/1871, año XV, no. 33, 563.
- \_\_\_\_\_. 1871. s.t., en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 5/XII/1871 [artículo fechado el 2/XII/1871], año XV, no. 34, 578 — 579.
- \_\_\_\_\_. [con el pseudónimo de *Almaviva*]. 1884. “Un baile de trajes. Carta de Almaviva á su amigo Fígaro”, en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 15/III/1884, año XXVIII, no. 10, 167 y 170.
- No me olvides. 1838. s.t., en *No me olvides. Periódico semanal*, Jacinto de Salas Espinosa (ed.). Madrid, imprenta y redacción de No me olvides, 28/I/1838, vol. II, no. 39, 8.
- “Nocturno. Cuadro de Raimundo de Madrazo. Exposición Bosch. (De fotografía de Laurent)”. 1884. Sección “Bellas Artes”, en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 22/VI/1884, año XXVIII, no. 23, 378.
- “Noticias generales”, *La Época*. Madrid, 11/IV/1859, año XI, no. 3070, 4.
- “Oraciones del alemán y versificadas por D. S. Masarnau y D. P. Madrazo”. 1856. Sección “Bibliografía”, en *La Zarzuela*. Madrid, 25/II/1856, año I, no. 4, 30.

- Ochoa y Montel, Eugenio de. 1836. “D. Ramón Carnicer”, sección “Galería de ingenios contemporáneos”, en *El Artista*, “Bellas Artes”, Federico de Madrazo, Eugenio de Ochoa (eds.). Madrid, 1/VII/1836, tomo III, 145 — 146.
- Ortega Munilla, J. 1888. “Madrid”, en *El Imparcial*, 18/XI/1889, año XXIII, no. 8804, 3.
- Pardo Bazán, Emilia. 1890. “La aristocracia” y “La mujer española II”, en *La España moderna*, José Lázaro Galdiano (dir. y propietario). Madrid, imprenta de Antonio Pérez Dubrull, cap. 2, 5 — 15.
- Peña y Goñi, Antonio. 1882. “Tomás Genovés”, en *La Correspondencia Musical*. Madrid, Zozaya, 24/V/1882, año II, no. 73, 1 — 2.
- “Pianista”. 1866. Sección “Gacetilla”, en *La España*. Madrid, 17/XI/1866, año XIX, no. 6242, 3.
- Rodríguez de la Escalera, Eugenio [con el pseudónimo de *Monte – Cristo*]. 1916. “Palacios aristocráticos: El de los Condes de Vilches”, *La Esfera: Ilustración mundial*, 22/II/1916, año 3, no. 108, 25 — 26.
- “Saló Parés — Part Central. L’Exposició R. Casas, organitzada per Pèl & Ploma, a Can Parés”. 1890. En *Pèl & Ploma*. Barcelona, 11/XI/1899, no. 24, 4.
- “Salón Zozaya”. 1884. En *El Globo. Diario ilustrado político, científico y literario*. Madrid, año X, segunda época, 3108.
- “Salones”. 1866. En *El Artista*, Elías P. Ferrer (ed.). Madrid, 15/XI/1866, año I, no. 22, 4 — 5.
- “Salones, espectáculos”. 1871. En *La Correspondencia de España*, 5/I/1861, año XIV, no. 847, 3.
- Sans Cabot, Francisco. 1866. “Un boceto de Fortuny”, en *El Arte*. Madrid, 23/XII/1866, año I, no. 12, 1 — 2.
- Segovia, Antonio María. 1872. “Ochoa”, en *La Ilustración Española y Americana*, Abelardo de Carlos (dir.). Madrid, 8/III/1872, año XVI, no. 10, 447 — 448.
- Segovia, Pablo de. 1897. “Crónicas ligeras”, en *Álbum Salón*. Barcelona, Centro editorial artístico de Miguel Seguí, 28/XI/1897, año 1, no. 2, p. 21.
- Soriano Barroeta — Aldamar, Rodrigo. 1895. “Exposición de Bellas Artes”, en *La Época*. Madrid, 22/V/1895, año XLVII, no. 16161, 1.
- Teulón, José. 1866. “Variedades”, en *El Arte*. Madrid, 4/XI/1866, año I, no. 5, 8.
- Tiberius Magnus [pseudónimo de “un colaborador”]. 1856. “Música celestial. Carta al director de La Zarzuela en que, como verá quien leyere, se trata de algo de todo y



## FUENTES

- poco de músicas”, en *La Zarzuela*. Madrid, 18/VIII/1856, año I, no. 99, 228 — 230.
- “Una melodía de Schubert (Cuadro de [Francisco] Masriera)”, 1899. Sección “Nuestros grabados”, en *El Álbum Ibero — Americano*. Madrid, 22/IX/1899, año XVII, no. 35, 419.
- “Una pianista terrible”. 1872. Sección “Educación y Recreo”, en *Los Niños*, Carlos Frontaura y Vázquez (dir.). Madrid, 4/V/1872, vol. V, no. 4, 69.
- “Victor de Mirecki”. 1895. Sección “Nuestros grabados”, en *Ilustración Musical Hispano — Americana*, Felipe Pedrell (dir.). Madrid, 15/II/1895, año VIII, no. 170, 214.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad — Zardoya, Carmen. 2005. “Mujeres, arpas y libros: Herencias de la pintura moderna en los fotograbados de los Salones de Madrid (H. 1898)”, en *Artigrama*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 367 — 384. <<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/20/3varia/9.pdf>> (8/V/2015)
- Aguado Gómez, María Rosalina. 2013. *El pintor Matías Moreno y González (1840 — 1906)*. Tesis doctoral, María de los Ángeles Blanca Piquero López y Daniel Ortiz Pradas (dirs.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, [UCM] Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia del Arte I [Medieval]. <<http://eprints.ucm.es/23063/1/T34803.pdf>> (4/IV/2019)
- Aguilar Torres, Isla. 2006. Voz “Roberts, David”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 5, 1883 — 1884.
- Agulló, Mercedes. 1985. *Los Madrazo: Una familia de artistas*. Madrid, Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura.
- Ahulló Hermano, Ramón. 2015. *El teatro musical de José Serrano (1873 — 1941) en su contexto*. Tesis doctoral, Pilar Ramos López (dir.). Logroño, Universidad de la Rioja, Facultad de Letras y de la Educación, Dpto. de Ciencias Humanas. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45441>> (10/VII/2016)
- Ainaud de Lasarte, Josep Maria. 1974. *Primer centenario de la muerte de Fortuny*. Barcelona, Museo de Arte Moderno. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.
- Alamillo López, Eduardo, y Eduardo Salas Vázquez (coords. y eds.). 1993. *Guía del Museo Municipal de Madrid. La historia de Madrid en sus colecciones*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura y Medio Ambiente.
- Alaminos López, Eduardo, y Carmen Priego Fernández del Campo. 1999. *Vistas antiguas de Madrid. La colección de estampas del Museo Municipal de Madrid (1550 — 1820)*. Roma, Embajada de España en Italia.
- Alarcó, Paloma. 2009. *Catálogo Museo Thyssen — Bornemisza. Pintura Moderna*. Madrid, Patronato de la Fundación Colección Thyssen — Bornemisza.

- Alba Pagán, Ester. 2014. “La actitud política de los pintores españoles durante la Guerra de la Independencia (18081 — 1814)”, en *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Luis Sazatornil y Frédéric Jiménez (eds.). Madrid, Colección Casa de Velázquez, 417 — 437.
- Álbum*                      *Salón.*                      s.f.                      Madrid,                      BNE,                      HD.  
<<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0000707686&lang=en>>  
(25/X/2015)
- Alcolea Blanch, Santiago. 1994. “Federico de Madrazo y el Museo del Prado”, en *Federico de Madrazo y Kuntz (1815 — 1894)*, José Luis Díez (dir. científica). Madrid, Museo del Prado, 107 — 125.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Fortuny y Marsal, Mariano”, en *Enciclopedia del Museo de Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 1080 — 1083.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Sans Cabot, Francisco”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 6, 1981 — 1982.
- Alemaný Ferrer, Victoria. 2007. “La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX”, en *Anuario Musical*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [CSIC], enero — diciembre de 2007, no. 62, 335 — 364.  
<<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/28/27>> (13/VIII/2015)
- Almarcha Núñez — Herrador, Esther. 2011. “El descubrimiento y la puesta en valor de la arquitectura popular: de Fernando García Mercadal a Luis Feduchi”, en *Lecciones de los maestros: aproximación histórico — crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*. Seminario 26 — 28/XI/2009, María Pilar Biel Ibáñez y Ascensión Hernández Martínez (coords.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico [IFC], Universidad de Zaragoza, 185 — 202.
- Alonso, Celsa. 1993. “Los salones: un espacio musical para la España del XIX”, en *Anuario Musical*. Madrid, CSIC, no. 48, 176 — 206.
- \_\_\_\_\_. 1999. “Un legado singular: música lírica en la corte de los duques de Montpensier”, en *El Museo Canario. Homenaje a Lola de la Torre Champsaur*, Manuel Lobo Cabrera (dir.), Lothar Siemens Hernández (coord.). Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, vol. 54, no. 2, 447 — 462.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- <[http://www.elmuseocanario.com/images/documentospdf/revistaelmuseo/Revistas/1999\\_II.pdf](http://www.elmuseocanario.com/images/documentospdf/revistaelmuseo/Revistas/1999_II.pdf)> (29/II/2016)
- \_\_\_\_\_. 2002. Voz “Salón. I. España”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* [DMEH], Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 9, 606 — 609.
- Alonso, Celsa, Carmen Julia Gutiérrez, y Javier Suárez — Pajares (eds.). 2008. *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, Instituto de Ciencias Musicales [ICCMU].
- Alsdorf, Bridget. 2012. *Fellow Men: Fantin — Latour and the Problem of the Group in Nineteenth — Century French Painting*. Princeton, Princeton University Press.
- Álvarez Cañibano, Antonio. 1996. “Teatros y música escénica. Del Antiguo Régimen al estado burgués”, en *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (coords.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 157 — 160.
- Álvarez Lopera, José. 2006. Voz “Dehodencq, Alfred”, en *Enciclopedia Museo Nacional del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 911 — 912.
- Álvarez Martínez, Rosario. 2005. “La música y su contexto social a través de la mirada de pintores españoles del siglo XIX”, en *Revista de musicología*, Actas del VI Congreso de la SEdeM, Oviedo, 17 — 20/XI/2004. Madrid, SEdeM, vol. 18, no. 2, 1187 — 1242.
- Álvarez Moro, María de las Nieves Concepción, e Inmaculada Ledesma Cid (coords.). 2008. *La moda en el XIX*. Exposición Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y Museo del Traje, 25/X/2007 — 8/I/2008. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Alzaga Ruiz, Amaya. 2012. *Raimundo de Madrazo y Garreta (1841 — 1920)*. Tesis doctoral, Víctor Nieto Alcalde (dir.). Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Dpto. de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia del Arte.
- \_\_\_\_\_. 2013. “Les regards de Zacharie Astruc et Ulpiano Checa sur l’Espagne finiseculaire, héritiers du romantisme du Baron Davillier et Gustave Doré”, en *Gustave Doré 1883 — 2013*, Actas del coloquio internacional, 22 — 23/III/2013, Cyril Devés (coord.). Lyon, Centre de recherche et d'histoire intermédia, École Emile Cohl, 116 — 121.

- Amighetti, Claudio, Mario Armellini, Lorenzo Bianconi, Francesca Boris, Elena Bugini, Beatrice Buscaroli, Maria Cristina Casali, Giovanna degli Esposti, Maurizio Giani, Paolo Isotta, Giovanni Iudica, Carmen Lorenzetti, Angelo Mazza, Orsola Mattioli, Elisabetta Pasquini, Davide Ravaioli, Francesco Reggiani, Jenny Servino, Giovanni Valagussa, Vincenzo Vandelli, Romano Vettori, Carlo Vitali, y Alfredo Vitolo. 2002. *Le stanze della Musica. Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*. Bologna, Comune di Bologna, Silvana editoriale.
- Amo del Amo, María Cruz del. 2008. *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Rosa María Capel Martínez (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. <<https://eprints.ucm.es/8148/1/T30558.pdf>> (8/V/2017)
- Andreu Miralles, Xavier. 2009. “¡Cosas de España! Estereotipos, marginalidad y costumbres nacionales a mediados del siglo XIX”, en *Alcores: revista de historia contemporánea*, María Cruz Romeo Mateo (coord.). León, Fundación Fermín Carnero, no. 7, 39 — 61. <<https://www.ucm.es/data/ct/docs/297-2013-07-29-2-06.pdf>> (5/V/2017)
- Armiñán Santonja, Carmen. 2015. *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836 — 1873): el contexto internacional de su obra y su fortuna crítica*. Tesis doctoral, María Dolores Jiménez — Blanco (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia del Arte III. <<https://eprints.ucm.es/32780/1/T36271.pdf>> (24/V/2019)
- Armstrong, Carol M. 2002. *Manet Manette*. New Haven, Londres, Yale University Press.
- Arnáiz, Doroteo (coord. y asesoramiento técnico). 1984. *La real calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos*. Madrid, RABASF. Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales.
- Arnaldo, Javier (ed.). 2004. *Colección Carmen Thyssen — Bornemisza*. Madrid, Fundación Colección Carmen Thyssen Bornemisza, 2 vols.
- Arribas Hernando, Ana María. 2009. “La neo — nobleza isabelina: los condes de Vilches”, en *Revista Innovación y experiencias educativas*. Granada, CSIF, no.14. <[https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero\\_14/ANA%20MARIA\\_ARRIBAS\\_1.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_14/ANA%20MARIA_ARRIBAS_1.pdf)> (26/V/2015)
- Augé, Jean — Louis y Christophe Garcès. 2001. *Alexandre Dumas. Le voyage en Espagne*. Exposición en el Musée Goya, 22/VI/ — 21/X/2011. Castres, Somoguy Editions d'Art.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augustyn, Adam, Thinley Kalsang Bhutia, John M. Cunningham (eds.). 2019. Voz “Washington Irving”, en *Encyclopaedia Britannica*. Chicago, actualizado 5 de septiembre de 2019. <<https://www.britannica.com/biography/Washington-Irving>> (2/XI/2019)
- Ávila Peña, Zoraida Isabel. 2016. *Música, textos y filantropía en Esmeralda Cervantes: una arpista de la España romántica*. Tesis doctoral, Marta Rodríguez Cuervo (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Musicología. <<https://eprints.ucm.es/39368/1/T37824.pdf>> (10/VIII/2018)
- Aymes, Jean René. 2006. “Alexandre Dumas et son ‘voyage de Paris à Cadix’, ou comment s'amuser”, en *Alexandre Dumas y Victor Hugo: viaje de los textos y textos del viaje*, Àngels Santa Bañeres y Francisco Lafarga (coords.). Lleida, Universitat de Lleida, Pagès editores, 391 — 410.
- \_\_\_\_\_. 1998. “La imagen de Eugène Sue en España (primera mitad del siglo XIX)”, en *Del romanticismo al realismo*, Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, Luis Felipe Díaz Larios y Enrique Miralles (coords.). Barcelona, Universitat de Barcelona, Sociedad de Literatura Española del siglo XIX.
- Azcárate Risteri, José María de (dir.). 1981. *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*, vol. 1. Madrid, RABASF, Comunidad Autónoma de Madrid.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, RABASF, Comunidad Autónoma de Madrid, vol. 2.
- Azcue, Leticia. 2016. Voz “d'Épinay, Prosper”, en *Memoria de adquisiciones*. Madrid, MNP. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/depinay-prosper/0554d6c7-3128-41da-a242-ae3f134a3f20>> (14/III/2019)
- Bäcker, Rolf. 2019. “Gounodian Faust by Pablo Sarasate, Joan Baptista Pujol, and Felip Pedrell I Sabaté”, en *The Oxford Handbook of Faust in Music*, Lorna Fitzsimmons, y Charles McKnight (eds.). Nueva York, Oxford Handbooks, Sheridan Books, 169 — 185.
- Baetjer, Katharine. 1995. *European paintings in The Metropolitan Museum of Art by artists before 1865. A summary catalogue*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art [MET], Harry N. Abrams, Inc.
- Baetjer, Katharine, Kathryn Calley Galitz, Walter Liedtke, y Mary Sprinson de Jesús. 2006. *Grandes Maestros de la pintura europea de The Metropolitan Museum of*

*Art, Nueva York. De El Greco a Cézanne*. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña [MNAC].

- Baker, Elizabeth E. 2005. Voz “Lewis, Frederick John”, en *The Wrightsman Pictures*, John P. O'Neill (ed.). Nueva York, MET, 375.
- Balbás Ibáñez, María Soledad. 2006. Voz “Alcázar Tejedor, José”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 2, 349.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Cabrera Cantó, Fernando”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 2, 587.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Casanova Ruiz, Lorenzo”, en *Enciclopedia del Museo del*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 2, 670 — 671.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Casanova y Estorach, Antonio Salvador”, en *Enciclopedia del Museo del*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 2, 271.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Espalter y Rull, Joaquín”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, vol. 3, 1007.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Fortuny y Madrazo, Mariano”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 1083 — 1084.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “González Velázquez, Zacarías”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1181 — 1182.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Gonzalvo y Pérez, Pablo”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1182 — 1183.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Jiménez Aranda, José”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1347 — 1348.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “León y Escosura, Ignacio”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1392 — 1383.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Luna y Novicio, Juan”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1433.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Madrazo y Kuntz, Luis de”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1455.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Masriera Manovens, Francisco”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1496 — 1497.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Rico y Ortega, Martín”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 5, 1871 — 1872.
- Balda, Mercedes, y Manuel Galguera. 2009. *Alejandro Dumas: vida y obras*. México, Argentina, Editorial Balam/Servicios Editoriales.
- Baldassare, Antonio. 2000. “Reflections on Methods and Methodology in Musical Iconography”, en *Music in Art, International Journal for Music Iconography*. Nueva York, Research Center for Music Iconography [RCMI], primavera — otoño 2000, no. 25, 1 — 2, 33 — 38.
- Ballester, Jordi. 2015. “Music and poetics of Ancient Rome in the works of the spanish painter Mariano Fortuny”, en *Music in Art: International Journal for Music Iconography*. Nueva York, RCMI, no. 40, 1 — 2, 217 — 228.
- Ballesteros Arranz, Ernesto, y Francisco Jiménez, C. Porras (dirs.); Ernesto Ballesteros, y Ernesto Arranz (guión). 1969. *La pintura del siglo XIX*, Colección Historia del Arte Español. Madrid, Hiares Editorial, vol. 48.
- Balsells, David, Martin Barnes, Lee Fontanella, Rafael Levenfeld, Douglas R. Nickel, y William Troughton, Valentín Vallhonrat. 2007. *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria del segle XIX*. Catálogo de la exposición celebrada en el MNAC, Barcelona, 16/XI/2007 — 10/II/2008. Barcelona, MNAC.
- Barba, Soledad. 2006. Voz “Cabral y Aguado Bejarano, Francisco”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 2, 586.
- Barbeta Antonés, Juan, María Rosa García Brage, Sol López — Gómez Ballesté, Margarita Massaguer Rosdevali, Cristina Mendoza Garriga, Joaquín de la Puente, María del Carmen Purula Vidal, Claudie Ressort, Ana Roda Pérez, María Eloísa

- Sendra Salillas, y Cecilia Vidal Maynor. 1974. *Primer centenario de la muerte de Fortuny*. Madrid, Junta de Museos de Barcelona, Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Barón Thaidigsmann, Javier. 2006. Voz “Madrazo y Garreta, Raimundo de”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1444 — 1445.
- Barón Thaidigsmann, Javier (ed.). 2005. *El legado Ramón de Errazu*. Madrid, MNP.
- \_\_\_\_\_. 2007. *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*. Madrid, MNP.
- \_\_\_\_\_. 2012. *El paisajista Martín Rico*. Madrid, MNP .
- \_\_\_\_\_. 2017. *Fortuny. 1838 — 1874*. Catálogo de la exposición del MNP, 21 de noviembre de 2017 — 18 de marzo de 2018. Madrid, MNP.
- Barón Thaidigsmann, Javier, Diego Bedia Casanueva, Aureliano de Beruete y Moret, Sonia Blanco Grassa, y Salvador Rebés Carretero. 1995. *Rogelio de Egusquiza (1845 — 1915)*. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander [MAS], Fundación Marcelino Botín.
- Bashford, Christina. 2001. Voz “Chamber Music”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers, segunda edición, vol. 5, 434 — 448.
- Baticle, Jeannine. 2006. Voz “Dauzats, Adrien”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 2, 905.
- Baticle, Jeannine, Cristina Marinas, y Chantal Perrier. 1981. *La Galerie espagnole de Luis — Philippe au Louvre 1838 — 1848*. París, Ministère de la Culture, Réunions des musées nationaux.
- Baulo, Sylvie. 2005. “Prensa y publicidad en el siglo XIX: el caso de la Sociedad Literaria de Madrid (1845 — 1846)”, en *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean — François Botrel*, Jean — Michel Desvois (coord.). Burdeos, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3; Rennes, Presse Ibérique et Latino Américaine de Rennes [PILAR], Université Rennes, 61 — 72.
- Baumann, Felix, y Klaus Gallwitz (prólogo). 1988. *Eugène Delacroix*. Madrid, Museo del Prado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baynat Monreal, María Elena. 2003. “Una Europa sin fronteras, una ‘realidad’ el año 2002 pero que empezó mucho antes: el aporte de los escritores viajeros franceses que recorrieron los caminos de los países vecinos”, en *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Logroño, noviembre de 2002, Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, María Jesús Salinero Cascante e Ignacio Iñarrea las Heras (coords.). Logroño, Universidad de la Rioja, vol. 2, 23 — 34. <<https://publicaciones.unirioja.es/catalogo/online/encrucijada.shtml>> (8/X/2018)
- \_\_\_\_\_. 2007. “El poder de la palabra y la mirada en Carmen de Mérimée”, en *Anales de Filología Francesa*. Murcia, Universidad de Murcia, Dpto. de Filología francesa, románica, italiana y árabe, no. 15, 43 — 57. <<https://revistas.um.es/analesff/article/view/21621/20911>> (13/III/2018)
- \_\_\_\_\_. 2014. “Andalucía en imágenes. Un viaje en el tiempo”, en *Revista Internacional de Cultura Visual*. Madrid, Global Knowledge Academics, vol. 1, no. 1. <<https://sobrelaimagen.com>> (19/X/2019)
- Bazán, Pedro (ed.). 2005. *José Jiménez Aranda. 1837 — 1903*. Sevilla, Centro Cultural El Monte.
- Bech, Julio Amador. 2016. “Notas acerca de una hermenéutica de la imagen”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 40, no. 161, 9 — 29. <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcyps/article/view/49741/44734>> (30/V/2017)
- Beerman, Eric. 1992. “Washington Irving en Madrid (1826 — 1828): Cristóbal Colón”, en *Revista Complutense de Historia de América*. Madrid, Editorial Complutense, no. 18, 197 — 217. <<https://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/view/RCHA9292110197A/29411>> (28/XI/2017)
- Belan, Marie. 2002. “Portrait d’un grand collectionneur du XIXe siècle: Le baron Jean — Charles Davillier”, en *Revue Sèvres*. Sèvres, Société des Amis du musée national de Céramique, Collection Histoires de l’Art, no. 11, 52 — 58.
- Benavides González, Ana. 2011. *El piano en España desde su introducción hasta Joaquín Turina*. Madrid, Bassus.
- Benítez, Rubén. 1979. *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1801 — 1873)*, Madrid, José Porrúa Turanzas S. A.

- Bergadá Armengol, Montserrat. 1998. “Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid, ICCMU, no. 5, 109 — 128. <<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61252/4564456547920>> (18/II/2017)
- Berrocal, Esperanza (ed.). 1997. *La música ilustrada hispano — americana: 1898 — 1902*. Ann Arbor, University of Maryland, College Park, Center for Studies in Nineteenth Century Music.
- Bes Hoghton, Isabelle. 2009. *Voyager et raconter dans la première moitié du XIXème siècle: les voyageurs français aux îles baléares*. Memoria de investigación, Carlota Vicens Pujol (dir.). Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Departament de Filologia española, moderna y latina, Biblioteca Digital de les Illes Balears. <[http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/memoriesUIB/index/assoc/Bes\\_Hogh.dir/Bes\\_Hoghton\\_Isabelle.pdf](http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/memoriesUIB/index/assoc/Bes_Hogh.dir/Bes_Hoghton_Isabelle.pdf)> (14/III/2018)
- Besas, Peter. 1988. *The written road to Spain. The golden decades of Travel: 1820 — 1850*. Madrid, el autor.
- Bianconi, Lorenzo, y Paolo Isotta (dir.). 2006. *Museo Internazionale e Biblioteca della Musica*. Bolonia, Comune di Bologna.
- Blanco, Selina. 2012. “Mariano Fortuny. La casa y la tela”, en *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid, Abada, 223 — 245. <<https://eprints.ucm.es/28665/1/fortuny.pdf>> (7/V/2019)
- Blanco Grassa, Sofía. 1995. “Un pintor injustamente olvidado: Rogelio de Egusquiza”, en *Rogelio de Egusquiza (1845 — 1915)*, Javier Barón Thaidigsmann, Diego Bedia Casanueva, Aureliano de Beruete y Moret, Sonia Blanco Grassa y Salvador Carretero Rebés. Santander, MAS, Fundación Marcelino Botín, 23 — 26.
- Blanning, Tim. 2011. *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona, Acantilado.
- Bolufer Peruga, Mónica. 2003. “Civilización, Costumbres y Política en la literatura de viajes a España en el siglo XVIII”, en *Estudis. Revista de Historia Moderna*. Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia Moderna, no. 29, 255 — 300. <[https://www.uv.es/dep235/PUBLICACIONES\\_III/PDF172.pdf](https://www.uv.es/dep235/PUBLICACIONES_III/PDF172.pdf)> (15/VIII/2015)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolufer Peruga, Mónica. (dir.). 2008. *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII — XX)*. Madrid, Instituto de las Mujeres, Ministerio de Igualdad.
- Bolufer Peruga, Mónica, y Mónica Burguera López (eds.). 2010. Presentación de “Género y modernidad en España: de la Ilustración al Liberalismo”, en *Ayer*. Madrid, Asociación de Historia Contemporánea Marcial Pons, Ediciones de Historia, vol. 78, no. 2, 13 — 23.
- Bonanzinga, Sergio. 2011. “La ‘ballata’ e la ‘storia’: canti narrativi tra Piemonte e Sicilia”, en *Costantino Nigra etnólogo, Le opere e i giorni*, Actas del Congreso de Estudio 27 — 29 de junio de 2008, Piercarlo Grimaldi y Gianpaolo Fassino (eds.). Turín, Omega Edizioni, 159 — 185.
- Bonet, Juan Manuel. 2007. *Colección Caja Cantabria. Fondos de Artes Plásticas*. Santander, Obra Social de Caja Cantabria.
- Bordas Ibáñez, Cristina Julia. 1985. “Les instruments à clavier: clavicordio, monacordio et piano”, en *Instruments de Musique Espagnols du XVIe au XIXe siècle*. Bruselas, Générale de Banque, 101 — 113.
- \_\_\_\_\_. 1988. “Dos constructores de piano en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”, en *Revista de Musicología*. Madrid, SEdeM, vol. 11, no. 3, 807 — 854.
- \_\_\_\_\_. 1999a. Voz “Arpa: el arpa desde 1800”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 1, apart. 5, 715 — 716.
- \_\_\_\_\_. 1999b. Voz “Piano: Siglos XIX — XX”, en DMEH. Madrid, SGAE, vol. 8, 758 — 763.
- \_\_\_\_\_. 2005. *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770 — ca. 1870*. Tesis doctoral, María Antonia Virgili Blanquet (dir.). Valladolid, Universidad de Valladolid.
- \_\_\_\_\_. 2018a. “La formación de un mercado musical”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en España en el siglo XIX*, Juan José Carreras (coord.). Madrid, Fondo de cultura económica, vol. 5, 362 — 381.
- \_\_\_\_\_. 2018b. “La industria musical: mercado, tecnología, instrumentos”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en España en el siglo XIX*, Juan José Carreras (coord.). Madrid, Fondo de cultura económica, vol. 5, 602 — 604.

- Bordas, Cristina Julia, y Gerardo Arriaga. 1993. “La Guitarra desde el Barroco hasta *ca.* 1950”, en *La Guitarra Española/The Spanish Guitar*. Madrid, Ópera tres, 69 — 95.
- Bordas Ibáñez, Cristina Julia, y José Luis García del Busto. 2014. *Hazen y el piano en España: de 1814 a nuestros días*. Madrid, Lunweg.
- Bordas Ibáñez, Cristina Julia, e Isabel Rodríguez López (eds.). 2012. *IMAGENesMUSICA*. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal. Pozuelo de Alarcón, Madrid, Asociación española de documentación musical [AEDOM].
- Bosseur, Jean — Yves. 1999. *Musique et Beaux — Arts. De l'Antiquité au XIXe siècle*. París, Minerve.
- Bouchon, Maria Françoise. 1999. Voz “Le Dieu bleu”, en *Dictionnaire de la danse*, Philippe Le Moal (dir.). París, Larousse, 376.
- Boyd, Carolyn P. 2002. “La imagen de España y de los españoles en Estados Unidos de América”, en *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*. Valladolid, Universidad de Valladolid, no. 22, 317 — 328. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/17834>> (20/III/2017)
- Brenner, Peter J. 2011. “Does travelling matter? The impact of travel literature on European culture”, en *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*, Ricarda Musser (ed.). Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main.
- Bronzini, Giovanni Battista. 1954. “Forme e vicende d’una canzone épico — lirica: La pesca dell’anello”, en *Cultura neolatina, Bolletino dell’istituto di filología romanza*. Roma, Università di Roma, no. 14, 154 — 188.
- Brugarolas Bonet, Oriol. 2018. “Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munne: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830”, en *Revista de Musicología*. Madrid, SEdeM, vol. 41, no. 2, 509 — 538.
- Bruña Cuevas, Manuel. 2011. “Antoine de Latour (1800 — 1881), intermediario cultural entre España y Francia”, Conferencia Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Semana de la Francofonía, Jornadas de la Francofonía, 14 — 17/III/2011. Sevilla, Departamento de Filología Francesa, 330 — 351.
- Bulgin, Kathleen. 1988. *The Making of an Artist: Gautier's Voyage en Espagne*. Birmingham, Alabama, Summa publications.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Burguera Arienza, Berta. 2006. Voz “Cabral y Aguado Bejarano, Manuel”, en *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 2, 586.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Comba y García, Juan”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 823.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Fierros Álvarez, Dionisio”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 1066.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Jiménez Aranda, Luis”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1348.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Sánchez — Barbudo Morales, Salvador”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 6, 1972.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Vallés, Lorenzo”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 6, 2139.
- Burguera López, Mónica. 2011. “Historia e identidad: los lenguajes sociales del feminismo romántico en España (1844 — 1846)”, en *ARENAL*. Granada, Universidad de Granada, Instituto de Estudios de la Mujer, Centro de Documentación Científica, vol. 18, no. 1, enero — junio de 2011, 53 — 83.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Las damas del liberalismo respetable: los imaginarios sociales del feminismo liberal en España, 1834 — 1850*. Colección Feminismo. Madrid, Cátedra.
- Burguera Nadal, María Luisa. 2011. “El pintoresco relato del viaje por España de Madame de Suberwick”, en *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos*, Actas del IV Congreso de SELICUP, Palma de Mallorca, abril de 2010, Patricia Bastida Rodríguez, Caterina Calafat, Marta Fernández Morales, José Igor Prieto Arranz y Cristina Suárez Gómez (coords.). Palma de Mallorca, Sociedad de Estudios Literarios de Cultura Popular [SELICUP], Universitat de les Illes Balears, cap. 45.

- Burke, Peter. 1998. "From Cultural History to Histories of Cultures", en *Memoria y Civilización: anuario de Historia de la Universidad de Navarra*. Navarra, Universidad de Navarra, no. 1, 7 — 24. <<https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/myc/article/view/33960/28944>> (21/III/2013)
- \_\_\_\_\_. 2001. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. Londres, Reaktion Books.
- \_\_\_\_\_. 2008. *What is Cultural History?* segunda edición, primera edición 2004. Cambridge, Polity.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Cultural Hybridity*. Cambridge, Malden, Polity Press.
- Burke, Peter (ed.). 1995. *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge, Malden, Polity Press.
- Cabañas Bravo, Miguel (coord.). 2003. *El Arte Español fuera de España*. Madrid, CSIC, Biblioteca de Historia del Arte.
- Cabezas García, Álvaro. 2017. "Una nueva copia de Murillo por José María Escacena y Daza", en *Laboratorio del Arte*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia del Arte, no. 29, 845 — 852. <<http://institucional.us.es/revistas/arte/29/49Alvaro%20Cabezas%20Garcia.pdf>> (5/IX/2018)
- Calosse, Jp. A. 2011. *Whistler*. Nueva York, Parkstone International.
- Calvo Manzano, María Rosa. 1999. Voz "Cerdá Bosch, Clotilde [Esmeralda Cervantes]", en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 3, 485 — 486.
- Calvo Serraller, Francisco. 2013. "Historia del Museo del Prado", en *Todo Prado*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 11 — 73.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Introducciones al Museo del Prado*. Javier Portús y Alberto Pancorbo (eds.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, Museo Nacional del Prado.
- Campos Plaza, Nicolás, y Natalia Campos Martín. 2001. "El universo lúdico de Théophile Gautier en *Voyage en Espagne: La Mancha*", en *Écrire, traduire et représenter la fête*. Coloquio Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, Valencia, agosto de 1999, Domingo Pujante González, Elena Real, Dolores Jiménez Plaza, y Adela Cortijo Talavera (coords.). Valencia, Universitat de València, 197 — 207.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Canavaggio, Jean. 2016. *Les Espagnes de Mérimée*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Cano Díaz, Emiliano. 2018. “Los últimos días de Mariano Fortuny”, en *Cartas Hispánicas*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, vol. 9.
- Cantizano Márquez, Blasina. 2003. “Washington Irving y Fernán Caballero: influencias y coincidencias literarias”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Dpto. de Filología Española no. 23, marzo — junio de 2003. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/irving.html>> (27/VI/2016)
- Carbonell i Guberna, Jaume. 2002. Voz “Pujol, Juan Bautista”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 8, 1008 — 1009.
- Carbonell Pallarés, Jordi À. (dir.). 1997. *Marià Fortuny. Dibuixos i gravats al museu Salvador Vilaseca*. Barcelona, Fundació Caixa Penedès, Lunwerg editores.
- Carderera, María Pilar. 2006. Voz “Carderera y Solano, Valentín”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 2, 628 — 629.
- Cardó, Antón. 16 de enero de 2006. *Los grandes temas románticos. Fortuny, Madrazo y Rico. El legado de Ramón de Errazu, notas al programa de Concierto*. Madrid, MNP.
- Cardona Suances, Asunción. 2011. “Espalter y Rull, Joaquín, La familia de Jorge Flaquer”, en *Museo del Romanticismo. La colección*, Begoña Torres González (dir.). Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, ficha cat. no. 61, 196 — 197
- Carew, Derek. 2007. *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism, and Piano Music, c. 1760 — 1850*. Ashgate.
- Carolina Coronado. *Un universo romántico*. 2011. Madrid, Exposición Museo de la BNE, 10/V — 25/IX/2011. <<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/FolletosExposiciones/resources/docs/FollettoExpoCarolinaCoronado.pdf>> (16/X/2011)
- Carrascosa Almazán, Miguel Ángel (coord.), Gérard Condé, Alfonsina Janés de las Heras, José María Guelbenzu, y Luis G. Iberní. 2002. Programa y libreto. *Charles Gounod. Faust*. Madrid, Fundación del Teatro Lírico.
- Carreras, Juan José. 2001. “Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780 — 1980)”, en *Il Saggiatore musicale*, Actas del

Congreso Internacional de Estudios en Bolonia “La storia della musica: Prospettive del secolo XXI”, 17 — 18/XI/2000. Leo S. Olschki, año 8, no. 1, 121 — 169.

\_\_\_\_\_. (coord.). 2018. “La música en España en el siglo XIX”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid, Fondo de cultura económica, vol. 5.

Carretero Rebés, Salvador, y Diego Bedia Casanueva. 1995. “Rogelio de Egusquiza (1845 — 1915): notas biográficas, bibliográficas y artísticas”, en *Rogelio de Egusquiza (1845 — 1915)*, Javier Barón Thaidigsmann, Diego Bedia Casanueva, Aureliano de Beruete y Moret, Sonia Blanco Grassa y Salvador Carretero Rebés. Santander, MAS, Fundación Marcelino Botín, 29 — 65.

Carro Celada, José Antonio. 1983. “Un viajero llamado Enrique Gil y Carrasco”, en *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*. León, Diputación de León, vol. 23, no. 50, 113 — 128.

Casado Alcalde, Esteban. 1987. *La Academia Española de Roma y los pintores de la primera promoción*. Madrid, Universidad Complutense.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Álvarez Catalá, Luis”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 2, 365 — 367.

Casado Cimiano, Pedro. 2006. *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*. Madrid, Ollero y Ramos.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Comba y García, Juan”, en *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*, Pedro Casado Cimiano. Madrid, Ollero y Ramos, 59 — 60.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Martínez Aparici, Domingo”, en *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*, Pedro Casado Cimiano. Madrid, Ollero y Ramos, 111 — 112.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Miranda, Fernando”, en *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*, Pedro Casado Cimiano. Madrid, Ollero y Ramos, 120 — 121.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Vallejo y Galeazo, José”, en *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*, Pedro Casado Cimiano. Madrid, Ollero y Ramos, 208 — 209.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Casares Rodicio, Emilio. 1994a. *Francisco Asenjo Barbieri, vol. 1. El hombre y el creador*. Madrid, ICCMU.
- \_\_\_\_\_. 1994b. *Francisco Asenjo Barbieri, vol. 2, Escritos*. Madrid, ICCMU.
- \_\_\_\_\_. 1997. *La imagen de nuestros músicos. Del Siglo de Oro a la Edad de Plata*. Madrid, Fundación Autor.
- \_\_\_\_\_. 2000. Voz “Martín Campos, Luis”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 7, 231.
- \_\_\_\_\_. 2016. “El libreto en la construcción de la ópera nacional”, en *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, María Pilar Espín Templado, Pilar de la Vega Martínez y Manuel Lagos Gismero (eds.). Madrid, Universidad de Educación a Distancia, 10 — 53.
- Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord. general). 1999 — 2002. DMEH. Madrid, SGAE, 10 vols.
- Casares Rodicio, Emilio, y Celsa Alonso González (coords.). 1995. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Cascudo, Teresa. 2018. “El piano romántico, La música en España en el siglo XIX”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Juan José Carreras (ed.). Madrid, Fondo de cultura económica, vol. 5, 423 — 435.
- Castillo Gómez, Antonio. 2014. “La correspondencia en España en el siglo XIX: cartas íntimas y literatura epistolar en La España Moderna”, en *Cartas – Lettres – Lettere: discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV — XX)*, Antonio Castillo Gómez, Verónica Sierra Blas (dirs.). Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá UAH, Servicio de Publicaciones, 125 — 146.
- Castro Alfín, Demetrio. 2008. “Tipos y aires. Imágenes de lo español en la zarzuela de mediados del siglo XIX”, en *Revista Ayer*. Navarra, Universidad pública de Navarra, Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, no. 72, 57 — 82. <<http://revistaayer.com/articulo/486>> (3/III/2017)
- Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid. II. Estampas extranjeras. Grabado (ca. 1513 — 1820)*. 1989 — 1990. Madrid, Museo de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de cultura, 2 vols.
- Catálogo de las pinturas*. Museo Municipal. 1990. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de cultura.
- Catálogo de subasta extraordinaria*. 2013. Madrid, Sala Retiro, 9 — 11/XII/2013, dep. legal M34256.

- Cervelló Español, Carlos. 2008. *La vida escénica en Barcelona 1855 — 1865: Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés*. Tesis doctoral, María del Pilar Espín Templado (dir.). Madrid, UNED, Facultad de Filología, Dpto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura. <[http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS\\_CERVELL\\_\(BARCELONA\).pdf](http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELL_(BARCELONA).pdf)> (8/VII/2013)
- Chiantore, Luca. 2001. *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza.
- Chispero. 1953. *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1874 — 1929)*. Jacinto Benavente (prólogo), Antonio Paso (epílogo), Víctor Ruíz Albéniz (ed.). Madrid, Prensa Castellana.
- Clares Clares, María Esperanza. 2012. *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, María Gembero Ustárriz (dir.). Barcelona, Universidad de Barcelona, Dpto. de Historia del Arte. <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35623>> (8/VII/2013)
- Cohen, Robert H. (dir.). 1988. *Retrospective Index to Music Periodica [Répertoire international de la presse musicale du dix — neuvième siècle]*. Baltimore, RIPMXIX.
- Coll i Mirabent, Isabel. 1992. *Santiago Rusiñol*. Sabadell, Editorial AUSA.
- \_\_\_\_\_. 1993. “Manuel Cusi i Ferret, un pintor vilanoví del segle XIX”, en *Miscel·lània penedesenca*. Vilafranca del Penedès, L’Institut d’Estudis Penedesencs, IEP, no. 16, 303 — 324.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Ramón Casas, 1866 — 1932. Catálogo razonado*. Murcia, De la Cierva editores.
- Conroy, Melanie. 2013. “Reviving the art of sociability: Madame de Genlis’s Post — Revolutionary Salon at the Arsenal”, en *Relief. Revue Électronique de Littérature Française*. Fundación de romanistas en las universidades holandesas [SRNU], Universidad de Utrecht, vol. 7, no. 1, 106 — 122. <<http://doi.org/10.18352/relief.853>> (23/X/2013)
- Corral, José de. 2004. *Casas madrileñas desaparecidas. Misterios, amores e intrigas*. Madrid, Silex, colección Biblioteca de Madrid.
- Creixell, Rosa M., Teresa — M. Sala, y Esteve Castañer (eds.). 2007. *Espaces intérieurs: la maison et l’art (XVIII — XXIè siècles)*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. 2003. *La exaltación de las Artes. Colección Santander Central Hispano*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cruz Valenciano, Jesús. 2010. “La definición de los modelos de conducta burguesa en la España del siglo XIX”, en *Nuevos caminos del Hispanismo*, Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, París, 9 — 13/VII/2007, Pierre Civil, Françoise Crémoux (coords.). España, Editorial Iberoamericana, vol. 2.
- \_\_\_\_\_. 2014. *El surgimiento de la cultura burguesa: personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid, Siglo XXI de España editores.
- Cruz Yábar, Almudena. 2013. “Eusebio Juliá (1826 — 1895), fotógrafo de Madrid. Sus *cartes de visite* en el Museo del Romanticismo”, en *La pieza del mes...*, enero de 2013. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Museo del Romanticismo. <<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:06abe9d4-9ca3-4d5c-bd34-dfd2b6701e1a/piezames-enero-2013.pdf>> (2/I/2016)
- Cuervo Calvo, Laura. 2012. *El piano en Madrid (1800 — 1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Tesis doctoral, Cristina Julia Bordas Ibáñez y María Nagore Ferrer (dirs.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Dpto. de Musicología. <<https://eprints.ucm.es/17068/1/T34027.pdf>> (7/VII/2015)
- “Desbarolles, Adolphe”, 2010. Voz “Desbarolles, Adolphe”. *Catalogue général*. París, BNF. <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb121759075>> (12/12/2017)
- Dekeyser, Paul. 2001. Voz “Kalkbrenner, Frédéric [Friedrich Wilhelm Michael], en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed.ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 13.
- Díaz de Alda Heikkilä, María Carmen (estudio preliminar, trad., ed. y notas). 2006. Albert Edelfelt (autor). *Albert Edelfelt. Cartas del Viaje por España*. 1881. Madrid, Polifemo.
- Díaz Francés, Maite. 2008. “Aportaciones de la casa Laurent a la fotografía navarra del siglo XIX”, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, ejemplar dedicado a *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*. Ricardo Fernández Gracia, María Concepción García Gaínza (coords.). Navarra, Universidad de Navarra, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, no. 3, 729 — 739. <<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/4175/1/Aportaciones%20de%20la%20casa%20Laurent%20a%20la%20fotograf%C3%ADa%20navarra%20del%20siglo%20XIX%20Libro%203.pdf>> (20/II/2018)

- Díaz Larios, Luis F. 2002. “La visión romántica de los viajeros románticos”, en *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Actas del VIII Congreso, Saluzzo, 21 — 23/III/2002, 87 — 99, II Capitulo del Sole. <<http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/751071>> (24/III/2017)
- Díaz Navarro, Epicteto. 2007. “La mirada romántica: el viaje interior de Enrique Gil y Carrasco”, en *Enlaces: revista del Centro de Estudios Superiores Felipe II*. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos I, no.7, 1 — 11.
- Dictionnaire des imprimeurs — lithographes du XIXe siècle*. 2014 — 2019. París, École des chartes [Élec]. Éditions en ligne. <[http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/recherche/1?field\\_nom\\_value=&field\\_ville\\_value=&field\\_adresses\\_professionnelles\\_value=&field\\_informations\\_personnelles\\_value=&field\\_informations\\_professionnel\\_value=&between\\_date\\_filter\\_1%5Bvalue%5D=&between\\_date\\_filter\\_2%5Bvalue%5D=&between\\_date\\_filter%5Bvalue%5D=&page=7](http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/recherche/1?field_nom_value=&field_ville_value=&field_adresses_professionnelles_value=&field_informations_personnelles_value=&field_informations_professionnel_value=&between_date_filter_1%5Bvalue%5D=&between_date_filter_2%5Bvalue%5D=&between_date_filter%5Bvalue%5D=&page=7)> (13/I/2016)
- Diego Otero, Estrella de. 2009. *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid, Cátedra.
- Díez García, José Luis. 2005. *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*. Valencia, Fundación Bancaja y Fundación Lázaro Galdiano.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Muñoz Degrain, Antonio”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 5, 1598 — 1599.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Eduardo Rosales (1836 — 1873). Dibujos*. Catálogo razonado. Santander, Fundación Marcelino Botín, vol.1 (2 vols).
- Díez García, José Luis, y Teresa Posada Kubissa (coords.). 1997. *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*. Exposición 26/XI/1997 — 25/I/1998. Madrid, Valencia, MNP, Autoridad Portuaria de Valencia.
- Díez García, José Luis (coord. de edición y autor), Esteban Casado Alcalde, y Carlos Reyero (autores). 1992. *Pintura española del Siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo. Obras maestras del Prado y colecciones españolas*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Cooperación Cultural.
- Díez García, José Luis (dir. científica). 1994c. *Federico de Madrazo y Kuntz (1815 — 1894)*. Catálogo de exposición, 19/XI/1994 — 29/I/1995. Madrid, Museo del Prado.
- Díez García, José Luis (coord.). 1994a. *Federico de Madrazo. Epistolario I*. Eduardo Alaminos López, Adela Bornia Labrador, Ana Gutiérrez Márquez, María Josefa Pastor Cerezo y Andrés Peláez Martín (transcripción). Madrid, Museo del Prado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \_\_\_\_\_. 1994b. *Federico de Madrazo. Epistolario II*. Eduardo Alaminos López, Adela Bornia Labrador, Ana Gutiérrez Márquez, María Josefa Pastor Cerezo y Andrés Peláez Martín (transcripción). Madrid, Museo del Prado.
- \_\_\_\_\_. 1994d. *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*. José Luis Díez, Ana Gutiérrez y Concha Iglesia (catalogación y biografías). Madrid, Fundación El Monte, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística.
- \_\_\_\_\_. 1998a. *José de Madrazo. Epistolario*. Ana Bornia Labrador, Antonio Gutiérrez (transcripción). Santander, Fundación Marcelino Botín.
- \_\_\_\_\_. 1998b. *José de Madrazo (1781 — 1859)*. Catálogo de exposición. Santander, Fundación Marcelino Botín.
- Díez García, José Luis, y Javier Barón Thaidigsmann. 2007. *El Siglo XIX en el Prado*. Madrid, MNP.
- Díez García, José Luis (cat. general, dir. científica), Ana Gutiérrez Márquez (cat.), y Pedro J. Martínez Plaza (coord.). 2015. *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*. Madrid, MNP.
- Díez Huerga, María Aurelia. 2003. “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833 — 1868)”, en *Anuario Musical*. Madrid, CSIC, no. 58, 253 — 277.  
<<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/76/77>> (20/XII/2015)
- \_\_\_\_\_. 2006. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio — musicales en el Madrid de la Reina castiza (1833 — 1868)”, en *Anuario Musical*. Madrid, CSIC, no. 61, 189 — 210.  
<<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/10/10>> (13/VIII/2015)
- \_\_\_\_\_. 2015. “La música en los salones del Oviedo decimonónico: el mundo salonier en la ciudad de Clarín”, en *Anuario Musical*. Madrid, CSIC, no. 70, enero — diciembre 2015, 101 — 116.  
<<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/182/184>> (25/I/2016)
- Docampo Capilla, Javier. 2007. “La biblioteca de José de Madrazo”, en *Boletín del Museo del Prado*. Madrid, MNP, tomo 25, no. 43, 97 — 123.

- Dolan, Therese. 2016. *Manet, Wagner and the musical Culture of their time*. Nueva York, Routledge.
- Doñate, Mercè, y Cristina Mendoza. 1997. *Santiago Rusiñol (1861 — 1931)*. Catálogo de exposición, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida. Barcelona, Museo d'Art Modern. Barcelona, MNAC.
- Doñate, Mercè, Cristina Mendoza, y Francesc Quéliez i Corella. 2003. *Fortuny (1838 — 1874)*. Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya.
- Dowling, John C. 1980. “El anti — Don Juan de Ventura de la Vega”, en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 22 — 26/VIII/1977, Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (coords.). Toronto, Asociación Internacional de Hispanistas, Department of Spanish and Portuguese University of Toronto, 215 — 218.
- Durán, Carlos, y Mercedes Basso. 1997. “El Círculo del Liceo. Una institución barcelonesa”, en *Los pintores modernistas en el Círculo del Liceo*, Silvia Sauquet, (coord.). Barcelona, Fundación la Caixa.
- El Artista* (1835 — 1836). s.f. Madrid, BNE, HD.  
<<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003644404&lang=es>>  
(23/IX/2017)
- El concierto*. Vicente Palmaroli. 2011. Texto extractado procedente del Proyecto Iconografía Musical UCM. Cristina Julia Bordas Ibáñez (dir.). Madrid, MNP, UCM, Grupo 930823/I+D+i, HAR2009 — 10029. Red Intranet Biblioteca MNP (18/V/2016)
- El Globo*. s.f. Madrid, BNE, HD.  
<<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0001066898&lang=es>>  
(6/IV/2019)
- En el estudio del pintor*. Luis Jiménez Aranda. 2011. Texto extractado procedente del Proyecto Iconografía Musical UCM. Cristina Julia Bordas Ibáñez (dir.). Madrid, MNP, UCM, Grupo 930823/I+D+i, HAR2009 — 10029.  
<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/en-el-estudio-del-pintor/e2d39daa-3009-464d-ae0-ef71e77d9fb1>> (5/IV/2016)
- Encina Cortizo, María. 1999. Voz “Colbrán [Colbrand], Isabel Ángeles”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 3, 799 — 801.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Espí Valdés, Adrián. 2002. *Casanova (1844 — 1900). Una muestra antológica*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes Gravina, Alicante, febrero — abril de 2002. Alicante, Diputación Provincial de Alicante.
- Espín Templado, María Pilar. 2017. “Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: El rapto (1832). Estudio preliminar y edición crítica del nuevo manuscrito inédito”, en *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*. Madrid, CSIC, no. 193, 783, a371.  
<<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/rt/prINTERfriendly/2177/2949>> (8/V/2019)
- Esteve, Eva, y Víctor Pliego de Andrés (eds.). 2019. “Galería de directores y directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831 — 2019”, en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Pere Ros (dir.). Madrid, RCSMM, separata de la revista no. 9, 1 — 80.  
<[https://rcsmm.eu/general/files/biblioteca/otraspublicaciones/directores\\_rcsmm\\_1831-2019.pdf](https://rcsmm.eu/general/files/biblioteca/otraspublicaciones/directores_rcsmm_1831-2019.pdf)> (8/V/2019)
- Ezama Gil, Ángeles. 2007. “Emilia Pardo Bazán revistera de salones. Datos para una historia de la crónica de sociedad”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, no. 37.  
<<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/epbazan.html>> (24/V/2016)
- \_\_\_\_\_. 2012. “La condesa de Vilches, algo más que un retrato: salonnière, actriz y mujer de letras”, en *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.). Santander, Tremontorio ediciones, 281 — 298.
- Falcón Márquez, Teodoro. 1990. “El legado Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla”, en *Laboratorio del Arte*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia del Arte, no. 3, 209 — 220.  
<<http://institucional.us.es/revistas/arte/03/14%20falcon.pdf>> (2/II/2018)
- Fantasía sobre Fausto*. Mariano Fortuny y Marsal. 2011. Texto extractado de *El sonido de la pintura en el Museo Nacional del Prado*, Proyecto Iconografía Musical UCM. Cristina Julia Bordas Ibáñez (dir.). Madrid, MNP, UCM, Grupo 930823/I+D+i, HAR2009 — 10029. Red intranet Biblioteca MNP (18/V/2016)
- Fernández Barrios, Cristina, y María Concepción Barrios Escalante. 2010. “Los testamentos de Carlos Larios. Empresario. Primer marqués de Guadiaro”, en *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica*. Málaga, Asociación cultural Isla de

Arriarán, no. 35, 151 — 175.

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4298572>> (2/V/2019)

Fernández García, Matías. 1995. *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparrós editores.

Fernández Gracia, y otros. 1993. *Pintura del Siglo XIX en España*. Pamplona, Arteclío.

Fernández Martínez, Dolores. 2006. Voz “Barroeta y Anguisolea, Juan de”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 2, 451.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Casas y Carbó, Ramón”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol.2, 671 — 673.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Domingo Marqués, Francisco”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 935 — 936.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Domínguez Sánchez, Manuel”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 938.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Franco Salinas, Luis”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 1097 — 1098.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Madrado y Garreta, Ricardo Federico”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1446.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Moreno, Matías”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 5, 1585.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Plasencia y Maestro, Casto”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 5, 1770 — 1771.

\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Poleró y Toledo, Vicente”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 5, 1773.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Puebla Tolín, Dióscoro Teófilo”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 5, 1802 — 1803.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Ramírez Ibáñez, Manuel”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 5, 1814 — 1815.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Soriano Murillo, Benito”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 6, 2027.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Tejeo [Tegeo] Díaz, Rafael”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 6, 2058 — 2059.
- Fernández Martínez, Horacio, Justo Serna, y Encarnación García Monerris (textos), Juan José Díaz Prósper (cat.). 2002. *Encantados de conocerse: fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX*. Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat MUVIM, 27/IX — 27/X/2002. Valencia, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Fondos de la Colección Juan José Díaz Prósper.
- Fernández — Montesinos Gurruchaga, Andrea. 2016. “Los estereotipos: definición y funciones”, en *Revue Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro — américaines, Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale*. París, Université Paris — Sorbonne, París IV, Institut d'Études Hispaniques, otoño 2016, no. 10, 53 — 63. <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2017/02/Pages-from-Iberic@l-no10-automne-2016-Final-4.pdf>> (29/VI/2019)
- Fernández Navarro, Antonio. 2009. *Realidad y fabulación de Sevilla a través de los textos de viajeros franceses del siglo XIX: Laborde, Mérimée, Gautier y Davillier*. Tesis doctoral, Elena Suárez Sánchez (dir.). Sevilla, Universidad de Sevilla, Dpto. de Filología Francesa. <<https://idus.us.es/handle/11441/15106;jsessionid=9C7E57A72DE33B75B612EFB872283778?>> (18/III/2019)
- Fernández Pérez, Manuel. 1989. *Pintores andaluces de la Escuela de Roma (1870 — 1900)*. Exposición Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Banco Bilbao Vizcaya. Madrid, Artegraf.

- Fernández Sánchez, Carmen. 1995. “La España escénica de Théophile Gautier”, en *Teatro y traducción*, Francisco Lafarga y Roberto Dengler Gassin (coords.). Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 141 — 149.
- Fernández Sinde, María Jesús. 2009. “Como prueba de mi talento. Compositoras del siglo XIX”, en *Creadoras de música*, Blanca Aller Alda, Ana Alfonsel Gómez, María José Fernández Riestra, María Jesús Fernández Sinde, Virginia Florentín Gimeno, María Jesús Gurbindo Lambán y Gema Solache Vilela. Madrid, Instituto de la Mujer, Ministerio de Igualdad, 69 — 87.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Fuentes iconográficas para el estudio de la música en los espacios sociales privados: la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX. La saga de los Madrazo y Mariano Fortuny y Marsal*. Trabajo Fin de Máster, Cristina Julia Bordas Ibáñez y Ruth Piquer Sanclemente (dirs.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Musicología.
- \_\_\_\_\_. 2014. “Imagen y usos sociales de la música: presencia femenina en los salones y estudios de pintores españoles decimonónicos. La saga de los Madrazo y su entorno”, en *Quadrivium, Revista digital de musicología*, IX Jornadas Asociación Valenciana de Musicología [AVAMUS], *Las mujeres en la música: presencias, construcciones e identidades*, Carcaixent, 9/III/2013, no. 5, 1 — 12. <<http://avamus.org/es/imagen-y-usos-sociales-de-la-musica-presencia-femenina-en-los-salones-y-estudios-de-pintores-espanoles-decimononicos-la-saga-de-los-madrazo-y-su-entorno/>> (20/II/2014)
- \_\_\_\_\_. 2016. “When faraway is nearby: European travellers through Spain”, en *L'Idomeneo. Immagini di musiche lontane nell'iconografia (secc. XVI — XX)*, Congreso IMS, Study Group on Musical Iconography, *Traveller to Faraway Countries and the musical imagination on the move (XVI<sup>th</sup> — XX<sup>th</sup> century)*, Lecce, 28 — 29/IX/2015. Salento, Università di Salento, no. 21, 127 — 140. <<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/Idomeneo/article/view/16772/14421>> (12/II/2017)
- \_\_\_\_\_. (en prensa). ““La tierra del fandango, el bolero y la guitarra”: evocaciones y estereotipos en la producción de los viajeros por España en la década de 1830”. Madrid, SEdeM.
- Fernández y Vázquez, Jorge J. 2012. “Antecedentes históricos del protocolo y su influencia a través de la historia en los Estados, en la sociedad y en la política en España y Europa”, en *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*. El Escorial,

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Real Centro Universitario “Escorial — María Cristina”, 45.  
<<http://www.rcumariacristina.net:8080/ojs/index.php/AJEE/article/view/130>>  
(28/II/2017)
- Ferrer Rodríguez, Luis Manuel. 2014. “José Pinilla y Pascual. Aportación a la enseñanza del solfeo en España desde su cátedra del Conservatorio de Música de Madrid (1864 — 1902)”, en *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Madrid, RCSMM, no. 21, 101 — 134.  
<<https://rcsmm.eu/general/files/revista/21.pdf>> (26/VI/2015)
- Figuerola y Melgar, Alfonso de. 1971. *Viajeros románticos por España*. Madrid, Escuelas Profesionales “Sagrado Corazón”.
- Fitz — James Stuart y Falcó, Jacobo. 1941. “Conferencia pronunciada en The Ark, 15 de julio de 1941, por el Excmo. Señor Duque de Alba, Embajador de España”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid, Real Academia de la Historia, 197 — 221.
- Fitzsimmons, Lorna, y Charles McKnight (eds.). 2019. *The Oxford Handbook of Faust in Music*. Nueva York, Oxford Handbooks, Sheridan Books.
- Fort, Bernardette. 2016. “Les Souvenirs d’Élizabeth Vigée Le Brun: distinction et sociabilité dans un Vie d’artiste”, en *Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715 — 1815)*, Actas del coloquio internacional organizado en París, 23 — 25/VI/2011, l’Institut national d’histoire de l’art [l’INHA], Jessica L. Fripp, Amandine Gorse, Nathalie Manceau, y Nina Struckmeyer (dirs.). París, Mare et Martin, 249 — 262.
- Franco Mata, Ángela. 2010 — 2011. “El coro de la catedral de Toledo”, en *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. La Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, no. 42 — 43, 113 — 166.
- Frank, Frédéric, Belinda Thomson, Anne Leonard, y Lolita Delesque. 2017. *Tintamarre! Instruments de musique dans l’art, 1860 — 1910*. Catálogo de la Exposición celebrada en Giverny, Musée des Impressionnismes, 24/III/2/VII/2017. Giverny, Musée des impressionnismes, Editions Hazan.
- Freire, Ana María. 2014. “Mesonero Romanos ante la literatura de viajes romántica”, en *La Península romántica: El Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*. José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (eds.). Palma de Mallorca, Genuève editores, 117 — 128.

- Friederich — Stegmann, Hiltrud. 2003. “Andalucía vista por Christian August Fischer, viajero alemán del siglo XVIII”, en *Los extranjeros en la España Moderna*, Actas del I Coloquio Internacional, Universidad de Málaga, 18 — 30/XI/2002, María Begoña Villar García, Pilar Pezzi Cristóbal (dirs.). Málaga, vol. 2, 217 — 226.
- \_\_\_\_\_. 2014. *La imagen de España en los libros de los viajeros alemanes del siglo XVIII*. Alicante, Universidad de Alicante.
- Fripp, Jessica L., Amandine Gorse, Nathalie Manceau, y Nina Struckmeyer (dirs.). 2016. *Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715 — 1815)*, Actas del coloquio internacional organizado en París, 23 — 25/VI/2011, l’INHA. París, Mare et Martin.
- Fukushima, Mutsumi. 2007 — 2008. “Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900”, en *Recerca Musicològica*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, no. 17 — 18, 279 — 297.
- Galatas Ghezzi, Mary Cruz. 2001. “Mujeres en música”, en *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*. Madrid, CSIC, vol. 168, no. 663, 425 — 433. <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/850/857>> (16/II/2015)
- Gallego García, Raquel. 2012 — 2013. “Algunas noticias sobre los artistas olvidados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: españoles en Roma entre 1815 y 1828”, en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, no. 114 — 115, 174 — 192. <[http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/boletin\\_114\\_115.pdf](http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/boletin_114_115.pdf)> (18/VIII/2015)
- Gallego Morell, Antonio. 1991. “Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX”, en *Revista de Musicología*. Madrid, SEdeM, vol. 14, nos. 1 — 2, 13 — 31.
- Gallego y Burín, Antonio (ed. y dir.). 1960. *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte 1660 — 1960*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- Gámiz — Gordo, Antonio. 2010. “Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas, hacia 1833”, en *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*. Valencia, Universitat Politècnica de València, no. 15, 54 — 64. <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/viewFile/992/1046>> (15/II/2018)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \_\_\_\_\_. 2012. “Los dibujos originales de los palacios de la Alhambra de J. F. Lewis (h.1832 — 33)”, en *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Dpto. de Expresión Gráfica Arquitectónica, no. 20, 76 — 87. <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1406/1496>> (10/II/2018)
- \_\_\_\_\_. 2015. “David Roberts en Córdoba. Vistas de paisaje y arquitectura hacia 1833”, en *Archivo español de arte*. Madrid, CSIC, vol. 88, no. 352, 367 — 386. <<http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/919/956>> (9/XII/2017)
- García Alcaraz, Ramón. 1997. *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degrain*. Catálogo de la exposición en la Academia de España en Roma, 9/V — 8/VI/1997. Generalitat Valenciana.
- García Álvarez de la Villa, Beatriz. 2019. *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el conde de Morphy (1836 — 1899): su contribución a la música española en el siglo XIX*. Tesis doctoral, Ramón Sobrino Sánchez (dir.). Oviedo, Universidad de Oviedo, Historia del Arte y Musicología.
- García Cárcel, Ricardo. 2013. “Las memorias personales y la Historia. Algunas reflexiones”, en *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. I Encuentro Jóvenes Historiadores, 9 — 10/II/2012, Eliseo Serrano (coord.). Zaragoza, IFC, CSIC, Diputación de Zaragoza, 161 — 171. <[https://digital.csic.es/bitstream/10261/79188/1/I%20Encuentro%20J.Investigadores\\_Zaragoza\\_2013\\_Ponencia\\_p.161-171\\_Garc%C3%ADa\\_Cárcel.pdf](https://digital.csic.es/bitstream/10261/79188/1/I%20Encuentro%20J.Investigadores_Zaragoza_2013_Ponencia_p.161-171_Garc%C3%ADa_Cárcel.pdf)> (10/IX/2017)
- García Castañeda, Salvador. 2012. “El Madrid isabelino de los años cuarenta visto por los ingleses”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, ejemplar dedicado a *La Península para uso de ingleses: libros británicos de materia española (1800 — 1850)*. Cádiz, Universidad de Cádiz, no. 18, 177 — 194. <<https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/1789>> (25/II/2018)
- García Felguera, María de los Santos. 2006. Voz “Wilkie, David”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 6, 2221.
- \_\_\_\_\_. 2010. “Cuentos pintados. Washington Irving y David Wilkie en España”, en *Simposio internacional Historia, estética y poética en la modernidad del*

*Romanticismo: Washington Irving en la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife.

García Felguera, María de los Santos, José Luis Díez, y Valme Muñoz (textos). 2004.

*Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen — Bornemisza*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo Thyssen — Bornemisza, 16/VII – 5/IX/2004; Sevilla, Museo de Bellas Artes, 15/X/2004 – 15/I/2005; Málaga, Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal, 2/II – 30/IV/2005. Sevilla, Ediciones El Viso.

García Fernández, María Eva. 2011. “La actividad concertística en el Palacio Real durante el período isabelino”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid, ICCMU, vol. 22, 7 — 50. <<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59590/4564456546795>> (22/X/2015)

García Loranca, Ana, y J. Ramón García — Rama. 1987. *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla Ortiz*. Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

García Lozano, Inmaculada. 2017. “El palacio y la colección de los Duques de Fernán Núñez en imágenes. 1839 — 1939”, en *1839 — 1939: Un siglo de fotografía*, I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía, José Antonio Hernández Latas (ed.). Zaragoza, IFC, 185 — 196.

García Martínez, Francisco. 2015. *Salonières: Mujeres que crearon sociedad en los salones ilustrados y románticos de los siglos XVIII y XIX*, Actas del VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Jaén, julio de 2015, Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (ed. literaria). Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 213 — 234. <[https://www.revistacodice.es/publi\\_virtuales/vii\\_congreso\\_mujeres/comunicaciones/13\\_Fco\\_garciamartinez.pdf](https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/vii_congreso_mujeres/comunicaciones/13_Fco_garciamartinez.pdf)> (12/II/2016)

García Velasco, Mónica. 2000. Voz “Monasterio, Jesús de”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 7, 662 — 676.

\_\_\_\_\_. 2003. *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Tesis doctoral, Ramón Sobrino (dir.). Oviedo, Universidad de Oviedo, Dpto. de Historia del Arte y Musicología. <<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/16505>> (2/II/2019)



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Garnica Silva, Antonio. 2015. “Los caminos de Washington Irving por Andalucía”, en *De Colón a la Alhambra: Washington Irving en España*, Antonio Garnica Silva, María Losada Friend y Eloy Navarro Domínguez (eds.). Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 16 — 36. <[https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3635/978-84-7993-265-7\\_2015\\_washingtonirving.pdf](https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3635/978-84-7993-265-7_2015_washingtonirving.pdf)> (16/VI/2017)
- Garnica Silva, Antonio (ed.). 2004. *Washington Irving en Andalucía*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Garin Llombart, Felipe Vicente, F. Lozano, y Carmen Gracia Beneyto. 1990. *Los Pinazo. 100 años de expresión artística*. Valencia, Puerto de Valencia.
- Garín Llombart, Felipe Vicente, Javier Tusell, Carlos Reyero Hermosilla, Lucrecia Enseñat Benlliure, y Miguel Ángel Mateos. 1997. *Los Benlliure. Retrato de familia*. Catálogo de la exposición itinerante, 1997 — 1998, Zamora, Casa de la Cultura en Crevillente, Alicante, Academia de España en Roma, Edificio del Reloj, Puerto de Valencia. Valencia, Generalitat Valenciana.
- Garrut, José. 1974. *Dos siglos de pintura catalana (XIX y XX)*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.
- Géal, Pierre. 2006. Voz “Davillier, Charles”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 909 — 910.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Gautier, Théophile”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1145 — 1146.
- Gérard Powell, Véronique, y Luis Sazatornil Ruiz. 1997. “Madrid et Paris: la pensée romantique et l’architecture espagnole”, en *Revue de l’Art*, no. 115, 30 — 41. <[https://www.persee.fr/doc/rvart\\_0035-1326\\_1997\\_num\\_115\\_1\\_348309](https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1997_num_115_1_348309)> (20/VI/2015)
- Gerassi — Navarro, Nina. 2009. “Conflictos imperiales: la mirada de Frances Calderón de la Barca”, en *Revista Iberoamericana*, ejemplar dedicado *Otros estudios transatlánticos: letras desde lo latinoamericano*. Pittsburgh, University of Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, VII — IX/2009, vol. 75, no. 228, 737 — 755. <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6605/6781>> (22/IV/2018)

- Gétreau, Florence. 2004. “Romantic Pianists in Paris: Musical Images and Musical Literature”, en *Music in Art: Internacional Journal for Music Iconography*. Nueva York, City University of New York, The Graduate Center, RCMI, vol. 29, nos. 1 — 2, 188 — 202.
- \_\_\_\_\_. 2010. “Riunioni di artisti nell'atelier: il posto del musicista”, en *Ut Musica Pictura*, Cristina Santarelli (ed.). Turín, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Regione Piemonte, Assessorato alla cultura, 241 — 259.
- Gétreau, Florence (ed.). 2012. “La musique aux Expositions universelles: entre industries et cultures”, en *Musique. Images. Instruments. Revue française d’organologie et d’iconographie musicale*. París, Ministère de la Culture — BnF, Institut de recherche sur le patrimoine musical en France.
- Ghanem Azar, Rania. 2009. *Romantisme français et culture hispanique: contribution à l’étude des Lettres Françaises dans la première moitié du XIX ème siècle*. Tesis doctoral, Daniel — Henri Pageaux (dir.). París, Université de la Sorbonne nouvelle, París III. <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00755967/document>> (9/XI/2017)
- Gil Salinas, Rafael. 1992. “Un discípulo valenciano de Vicente López en Madrid”, en *Saltabi. Revista de la Facultad de Geografía i Història*, Antonio Gómez Cross (coord.). Valencia, Universitat de València, no. 42, 169 — 176.
- Giménez Cruz, Antonio. 2004. *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor, 1832 — 1833*. Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Giménez Rodríguez, Francisco J. 2014. “Los compositores entre el Romanticismo y el Modernismo”, en *Andalucía en la música: expresión de comunidad, construcción de identidad*, Francisco José García Gallardo, Herminia Arredondo Pérez (coords.). Sevilla, Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía, 87 — 104.
- Gimeno Arlanzón, Begoña. 2005. “Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888”, en *Anuario Musical*. Madrid, CSIC, no. 60, 169 — 215. <<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/53/54>> (28/II/2016)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \_\_\_\_\_. 2010. *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883 — 1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales*. Tesis doctoral, Antonio Ezquerro Esteban, Esperanza Velasco de la Peña (dirs.). Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Dpto. de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia, Área de Biblioteconomía y Documentación. <<http://zaguan.unizar.es/record/5433/files/TESIS-2010-053.pdf>> (8/I/2016)
- Giné Janer, Marta. 1997a. “Las traducciones de Gautier en España. Siglo XIX”, en *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, no. 11, 369 — 382. <<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9797120369A/33976>> (24/X/2015)
- \_\_\_\_\_. 1997b. “Las traducciones españolas de los relatos fantásticos de Gautier. Análisis y Perspectivas”, en *Narrativa fantástica en el siglo XIX: España e Hispanoamérica*, Jaume Pont Ibáñez (ed.). Lérida, Milenio, 235 — 248.
- Gombrich, Ernst Hans. 1987. *La imagen y el ojo*. Madrid, Alianza Editorial.
- Gombrich, Ernst Hans, y Peter Burke. 1973. “Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke”, en *The Listener*. Londres, The Listener, 27 de diciembre de 1973, vol. 90, 881 — 883.
- Gombrich, Ernst Hans, y Sam Oakley. 1991. “The Art of Criticism”, en *Pulp Magazine*. Manchester, Manchester Polytechnic Student Union, no. 9, 14.
- Gómez Amat, Carlos. 1987. “Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX”, en *España en la música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29/X — 5/XI/1985, “Año europeo de la música”, José López — Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares Rodicio (coords.). Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música [INAEM], vol. 2, 221 — 224.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid, Alianza, vol. 5.
- Gómez Murga, Ezequiel. 2015. “Washington Irving en Sevilla: los Wetherell y la Casa de la Cera”, en *De Colón a la Alhambra: Washington Irving en España*, Antonio Garnica Silva, María Losada Friend y Navarro Domínguez (eds.). Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 39 — 57. <[https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3635/978-84-7993-265-7\\_2015\\_washingtonirving.pdf](https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3635/978-84-7993-265-7_2015_washingtonirving.pdf)> (16/VI/2017)

- González Díez, Laura. 2015. “El uso de la ilustración en las revistas decimonónicas españolas sobre moda: el caso de La moda elegante ilustrada”, en *El Argonauta español*, dedicado a *De l'usage de l'image dans la presse (XIXe — XXe.)* Francia, Aix Marseille Université, no. 12.
- González Díez, Laura, y Pedro Pérez Cuadrado. 2009. “La Moda elegante ilustrada y el Correo de las Damas, dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX”, en *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*. Madrid, Universidad San Pablo Ceu, no. 8, 53 — 72. <[https://repositorioinstitucional.ceu.es/bitstream/10637/5903/1/Nº%20VIII\\_pp53\\_71.pdf](https://repositorioinstitucional.ceu.es/bitstream/10637/5903/1/Nº%20VIII_pp53_71.pdf)> (6/II/2019)
- González Escribano, Raquel. 2006. Voz “Egusquiza y Barrena, Rogelio”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 983 — 984.
- González García, José María. 1998. “Sociología e iconología”, en *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*. Madrid, Centro de investigaciones sociológicas, no. 84, 23 — 43. <[http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_084\\_05.pdf](http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_084_05.pdf)> (30/V/2016)
- González López, Carlos. 1981. *Federico de Madrazo y Kuntz (1815 — 1894)*. Barcelona, Subirana.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Madrazo, Masriera y Miralles, Tres pintores del siglo XIX*. Catálogo de Exposición, Barcelona, Sala de exposiciones Banco Bilbao Vizcaya, Elies Seguí (ed.). Barcelona, Elies Seguí.
- González López, Carlos, y Carlos Benito. 1990. *Fortuny*, Gran biblioteca Sarpe, Colección Los genios de la pintura española. Madrid, Sarpe.
- González López, Carlos, y Montserrat Martí Ayxela (dirs.). 1987. *Pintores españoles en Roma (1850 — 1900)*. Barcelona, Tusquets.
- \_\_\_\_\_. 1989a. *Mariano Fortuny Marsal*. Barcelona, Ediciones Catalanas, Diccionario Ràfols, Maestros del Arte de los siglos XIX y XX, vol. 2.
- \_\_\_\_\_. 1989b. *Pintores españoles en París: 1850 — 1900*. Barcelona, Tusquets.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Federico de Madrazo (1815 — 1894)*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo Romántico, 5/X — 13/XI/1994. Madrid, Museo Romántico, Amigos del Museo Romántico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \_\_\_\_\_. 1996. *Raimundo de Madrazo (1841 — 1920)*. Zaragoza, Caja Rural del Jalón. Obra cultural, Galería Jalón, mayo — junio 1996.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Mariano Fortuny. 1838 — 1874*. La Coruna, Fundación Caixa Galicia, vol. 2.
- \_\_\_\_\_. 1998a. *Amor y erotismo en la pintura: de Raimundo de Madrazo a Miquel Barceló*. Catálogo de la exposición celebrada en Salamanca, Caja Duero. Salamanca, Caja Duero.
- \_\_\_\_\_. 1998b. *Mariano Fortuny y Marsal en el 160 aniversario de su fallecimiento*. Exposición Fortuny, del 29/IX — 20/XII/1998, Centro de exposiciones y congresos. Zaragoza, Ibercaja.
- \_\_\_\_\_. 2007. *El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Consejería de Cultura y Deporte, Comunidad de Madrid.
- \_\_\_\_\_. 2016. *El mundo de los Madrazo*. Madrid, Comunidad de Madrid.
- \_\_\_\_\_. 2016. “El mundo de los Madrazo”, en *El mundo de los Madrazo*. Madrid, Comunidad de Madrid, 396 — 399.
- González Méndez, Manuel. s.f. En *Artes Plásticas — Siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife, Museo Histórico de las Artes en Canarias, Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel [RACBA] .
- González Peña, María Luz. 2001. Voz “Pagans, Llorenç [Lorenzo]”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 8, 352.
- \_\_\_\_\_. 2002. Voz “Vela de Arnao, Sofía”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 10, 787.
- Good, Edwin. 1982. *Giraffes, Black Dragons and other pianos. A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*. Stanford, California, Stanford University Press.
- Gosálvez Lara, José Carlos. 2012. “La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos”, en *Imprenta y edición musical en España (ss. SVIII — XX)*, Carlos Gosálvez Lara y Begoña Lolo (eds.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid Ediciones, AEDOM, 383 — 405.
- Grancsay, Stephen V. 1921. “Fortuny as a Collector and Restorer of Ancient Arms and Armor”, en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. Nueva York, MET, noviembre de 1921, vol. 16, no. 1, parte 1, 235 — 237.
- Greer, Germaine. 2001. *The obstacle race: The fortune of women painters and her work*. Londres, Tauris.

- Gronkowski, Camille (cons.). 1932. *Exposition rétrospective Gustave Doré. 1832 — 1883*. París, Palais des Beaux — Arts de la ville de Paris.
- Grönvold, Magnus. 1962. “El pintor Albert Edelfelt y su viaje por España”, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, RABASF, no. 14.  
<<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/NUM-014%20%281962%29.pdf>> (30/VI/2015)
- Guerra de la Vega, Ramón. 1999. *Palacios de Madrid*. Biblioteca de Arte y Arquitectura, Colección de Investigación y Docencia. Madrid, edición del autor, tomo 1.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Palacios de Madrid*. Biblioteca de Arte y Arquitectura, Colección de Investigación y Docencia. Madrid, edición del autor, tomo 2.
- Gutiérrez Márquez, Ana. 1994. “Federico de Madrazo y su tiempo. Cronología comparada” en *Federico de Madrazo y Kuntz (1815 — 1894)*, José Luis Díez García (dir. científica). 1994c. catálogo de exposición, 19/XI/1994 — 29/I/1995. Madrid, Museo del Prado, 473 — 492.
- \_\_\_\_\_. 2005. Voz “La modelo Aline Masson, ca. 1876”, en *El legado Ramón de Errazu*, Javier Barón (ed.). Madrid, MNP.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Domínguez Bécquer, Valeriano”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 937 — 938.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Cecilia de Madrazo. Luz y memoria de Mariano Fortuny*. Madrid, Fundación María Cristina Masaveu, MNP.
- \_\_\_\_\_. 2018. “Pedro de Madrazo. Un principio en el umbral de un fin. 1989”, en *Historia del Museo de Arte Moderno. 1898 — 1971*. Madrid, MNP, Col. Bicentenario.
- Gutiérrez Márquez, Ana, y Pedro J. Martínez Plaza (eds.). 2017. *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado, vol. I., Cartas de Mariano Fortuny, Cecilia, Ricardo, Raimundo e Isabel de Madrazo*. Madrid, Fundación Cristina Masaveu Peterson, MNP.
- Gutiérrez Pérez, Mariano. 2002. Voz “Roaldés, Teresa”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 9, 232.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel, y Borja Rodríguez Gutiérrez. 2012. *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*. Santander, Tremontorio editores.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Hamly, Robin, y otros (eds.). 1993. *Pintura victoriana: de Turner a Whistler*. Catálogo de la exposición 13/V — 31/VII/1993. Madrid, MNP.
- Harris, Jean C., y Alan Wofsy. 1990. *Edouard Manet. The graphic work. A catalogue raisonné*. San Francisco, Palace of Fine Arts.
- Heck, Thomas F., Robert Erenstein, M. A. Katritzky, Frank Peeters, A. William Smith, y Lyckle de Vries. 1999. *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, Thomas F. Heck (ed.). Rochester, Nueva York, University of Rochester Press.
- Henderson, Thomas Finlayson. 1886. Voz “Brooke, Sir Arthur de Capell”, en *Dictionary of National Biography*, Bottomley and Browell (eds.). Nueva York, MacMillan and Co.; Londres, Smith, Elder & Co., vol. 6, 417.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. 2002. *Joaquín Agrasot y Juan (1836 — 1919)*. Alicante, Excelentísima Diputación Provincial de Alicante.
- Hernández Polo, Beatriz. 2017. *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903 — 1912)*. Tesis doctoral, José Máximo Leza Cruz (dir.). Universidad de Salamanca, Dpto. de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 61 — 69. <<https://gredos.usal.es/handle/10366/136901>> (18/XII/2019)
- Hernández Romero, Nieves. 2011. “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid”, en *Trans — Revista Transcultural de Música*, Dossier “Música y estudios sobre las mujeres”. Barcelona, Sociedad de Etnomusicología, no. 15. <[http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_04\\_Hernandez.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_04_Hernandez.pdf)> (23/III/2017)
- \_\_\_\_\_. 2012. “Las alumnas en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: estereotipos y realidades”, en *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro*, IV Congreso Universitario Nacional, Sevilla, 21 — 22/VI/2012, Isabel Vázquez Bermúdez (coord.), 859 — 873. Sevilla, Depósito de Investigación, Universidad de Sevilla idUS: <[https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/39932/Pages%20from%20Investigacion\\_Genero\\_12-409-1096-10.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/39932/Pages%20from%20Investigacion_Genero_12-409-1096-10.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> (30/IV/2017)
- Hersch, Jeanne. 2013. *Tiempo y música*, Rosa Rius y Ramón de Andrés (trad.). Barcelona, Acantilado.

- Hetherington, Kevin. 2008. *Capitalism's Eye: Cultural Spaces of the Commodity*. Nueva York, Taylor and Francis Group.
- Hilton, Sylvia L. 1986. *Washington Irving: un romántico entre Europa y América*. Madrid, CSIC, Centro de Estudios Históricos.
- Hoffman, Léon — François. 1961. *Romantique Espagne. L'image de L'Espagne en France entre 1800 et 1850*. Nueva Jersey, Universidad de Princeton; París, Les Presses Universitaires de France.
- Hohendordf, Gerd. 1993. "Wilhelm von Humboldt (1767 — 1835)", en *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*. Francia, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], Oficina Internacional de Educación, vol. 23, no. 3 — 4, 707 — 719.
- Holl, Frank, y Joaquín Fernández Pérez. 2002. *El mundo de Alexander von Humboldt*. Madrid, Caja Madrid, Lunberg editores.
- Hormigón, Juan Antonio (dir.). 1996. *Autoras en la Historia del teatro español (1500 — 1994)*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, Serie Teoría y Práctica del Teatro, no. 10, vol. 1.
- Husk, William Henry, y Joseph J. Ryan. 2001. Voz "Stewart, Sir Robert [Prescott]", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 24, 383.
- Ibáñez Álvarez, José. 2003. *El gabinete de estampas del siglo XIX del Museo Romántico de Madrid*. Tesis doctoral, Wifredo Rincón García (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Dpto. de Dibujo I. <<https://eprints.ucm.es/4823/1/T26804.pdf>> (25/II/2018)
- Ibarni, Luis G. 2002. "El amigo español de Gounod", en *Charles Gounod. Faust*, Ángel Carrascosa Almazán y Miguel Ángel de las Heras (coords.). Madrid, Fundación del Teatro Lírico.
- Ignacio Pinazo. *Los inicios de la pintura moderna*. 2005. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Isking, Ruth E. 2007a. *Modern Women and Parisian Consumer Culture in Impressionist Painting*. Cambridge, Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 2007b. "Was there a New Woman in Impressionist Painting?", en *Women in Impressionism: From Mythical Feminine to Modern Woman*, Sidsel Maria



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Søndergaard (ed.), catálogo exhibición 6/X/2006 — 21/I/2007 Ny Carlsberg Glyptotek Museum. Copenhagen, Skira, 189 — 223.
- Jiménez Fernández, Lourdes. 2007. *La Vida y la Muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.
- \_\_\_\_\_. 2013. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial*. Tesis doctoral, Xosé Aviñoa (dir.). Barcelona, Universitat de Barcelona. <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/69523>> (29/V/2018)
- Johnson, James Henry. 1995. *Listening in Paris. A cultural History*. Berkeley, Los Ángeles, University of California Press.
- \_\_\_\_\_. 1996. “Listening in Paris”, en *Journal of the Royal Musical Association*. Oxford, Oxford University Press, vol. 11, no. 2, 258 — 267.
- Johnston, William R. 1970 — 1971. “A contemporary genre painting by Raimundo de Madrazo y Garreta”, en *The Journal of the Walters Art Gallery*. Baltimore, The Walters Art Museum, vol. 33 — 34, 34 — 41.
- Jones, Gaynor G.; Lucian Schiwietz; y Stephan D. Lindeman. 2001. Voz “Pixis, Johann Peter”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed.ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 19.
- Jordán de Urrés y de la Colina, Javier. 2006. Voz “Madrazo y Agudo José de”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1442 — 1444.
- \_\_\_\_\_. 2016. “José de Madrazo. *Pifferari en el soportal de Via Bacchina de Roma*”, en *El mundo de los Madrazo*, Carlos González López y Montserrat Martí Ayxela (eds.). Madrid, Comunidad de Madrid, ficha cat. no. 3, 178.
- Kaenel, Philippe, y Philippe Mariot (colaboración). 2014. *Gustave Doré. Biographie sommaire*, Françoise Juhel (dir. ed.), Valérie Sueur — Hermel (dir. científica). París, BNF, Le Musée d’Orsay, Le Musée des Beaux — Arts du Canada, Éditions multimédias. <<http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/reperes/biographie2.htm>> (15/VI/2015)
- Kemp, Peter. 2001. Voz “Strauss II, Johann [Baptist]”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed.ejecutivo). Oxford,

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 24, 478 — 487.

Krauel Heredia, Blanca, Alberto Egea Fernández — Montesinos, Rocío Plaza Orellana, Jesús Rubio Jiménez, Javier Piñar Samos, Javier Osuna García, Antonio Zoido Naranjo, Rafael Utrera Macías, Luis Sazatornil Ruiz. 2008. *Andalucía: una imagen en Europa (1830 — 1929)*. Sevilla, Factoría de Ideas, Fundación Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, Consejería de la presidencia. <[https://centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/ponencias\\_imagen\\_europa.pdf](https://centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/ponencias_imagen_europa.pdf)> (11/V/2018)

*La Época*. s.f. Madrid, BNE, HD.

<<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0000000021&lang=es>>  
(9/V/2018)

*La Ilustración. Periódico Universal*. s.f. Madrid, BNE, HD.

<<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004232410&lang=en>>  
(18/IX/2018)

*La Semana Cómica*. s.f. Madrid, BNE, HD.

<<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0012235699&lang=en>>  
(2/I/2019)

*La Sociedad*. s.f. Madrid, BNE, HD.

<<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0028618302&lang=en>>  
(12/I/2019)

*La Risa* (1888). s.f. Madrid, BNE, HD.

<<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0003787838>>  
(2/I/2019)

Labajo, Joaquina. “El controvertido significado de la educación musical femenina”, en *Música y mujeres. Género y poder*, Marisa Manchado Torres (ed.). Madrid, Horas y Horas, 85 — 102.

Lafarga, Francisco. 2008a. “Corrigiendo al gabacho: intervención de los traductores en la primera versión española del ‘De Paris à Cadix’ de A. Dumas”, en *La traducción, factor de cambio*, María José Hernández Guerrero y Salvador Peña Martín (coords.). Berna, Peter Lang, 13 — 26.

\_\_\_\_\_. 2008b. “Realidad y ficción en los recuerdos de España de la duquesa de Abrantes”, en *Transitions: Journal of Franco — Iberian studies*, no. 4, 41 — 47.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Lafourcade Señoret, Octavio. 2009. *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Roger Alier i Aixalà (dir.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid UAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Laguna Enríque, Martha Elizabeth. 2016. *El Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX*. Tesis doctoral, María Teresa Paliza Monduate (dir.). Badajoz, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica CEXECI, colección tesis doctorales 1.
- Lamb, Andrew. 1994. Voz “Dellinger, Rudolf”, en *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (ed.) y Christina Bashford (ed. ejecutiva). Londres, Macmillan press limited; Nueva York, Grove's Dictionaries of music inc., vol.1, 1114 — 1115.
- \_\_\_\_\_. 2001. Voz “Czibulka, Alphons”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 6, 287.
- \_\_\_\_\_. 2001. Voz “Fahrbach, Phillippe”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 8, 517.
- \_\_\_\_\_. 2001. Voz “Waldteufel [Lévy], [Charles — ] Émile”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed.ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 27, 9 — 10.
- Lara Ródenas, Manuel José de. 2015. “El largo recorrido de un proyecto ilustrado. Los viajes colombinos de José de Vargas Ponce y Washington Irving”, en *De Colón a la Alhambra: Washington Irving en España*, Antonio Garnica Silva, María Losada Friend y Eloy Navarro Domínguez (eds.). Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 77 — 113. <[https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3635/978-84-7993-265-7\\_2015\\_washingtonirving.pdf](https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3635/978-84-7993-265-7_2015_washingtonirving.pdf)> (16/VI/2017)
- Larrinaga Bernárdez, José Antonio (autor y ed.). 2005. *Juan Barroeta Anguisolea. Retratista de Bilbao del siglo XIX (1855 — 1906)*. Bilbao, el autor.
- Lash, Willem F. 2007 — 2014. Voz “Iconography and Iconology”, en *Grove Art Online*. Nueva York, Oxford University Press.

- Ledesma Gil, Inmaculada. 2007. “La difusión de la moda en el siglo XIX”, en *La moda en el XIX*, María de las Nieves Concepción Álvarez Moro e Inmaculada Ledesma Gil (coords.). Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 19 — 30.
- Lees, Sarah (ed.). 2012. *Nineteenth — Century European Paintings at the Sterling and Francine Clark Art Institute*. Williamstown, Massachusetts, New Haven, Londres, impreso en Italia; Sterling and Francine Clark Art Institute, Yale University Press, 2 vols.
- Leitner, Ullrike. 2011. “El diario de Alexander von Humboldt en España”, en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. Madrid, CSIC, julio — diciembre de 2011, vol. 63, no. 2, 545 — 572. <<http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/505/508>> (24/IX/2017)
- León Ravina, Gema. 2006. *Cádiz y la música en el siglo XIX*. Catálogo de la exposición Música en Cádiz, 15 — 30/XI/2006. Cádiz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Archivo Histórico Provincial de Cádiz.
- Leppert, Richard. 1993a. *Music and Image. Domesticity, ideology and socio — cultural formation in eighteenth — century England*. Cambridge, Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 1993b. *The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the Body*. California, California University Press.
- Levrat, Laetitia. 2008. *Eugène Giraud (1806 — 1881), un peintre français en Espagne — 1846*. Mémoire de Master, Marianne Clerc (dir.). Grenoble, Université Grenoble Alpes, Laboratoire de Recherche Historique Rhône — Alpes.
- Lipschutz, Ilse Hempel. 1972. *Spanish painting and the French Romantics*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Litvak, Lily. 1986. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880 — 1913*. Madrid, Taurus.
- Lleó Cañal, Vicente. 2008. “Julian Benjamin Williams y el comercio de arte en la Sevilla del XIX”, en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla, no. 36, 187 — 202.
- Llobet Lleó, Enrique. 2012. *Recepción wagneriana en Valencia, 1874 — 1914*. Tesis doctoral, Francisco Carlos Bueno Camejo (dir.). Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Llorens, Tomàs, y Felipe Garín. 1998. *Fortuny e la pintura preciosista spagnola. Collezione Carmen Thyssen Bornemisza*. Nápoles, Electa Napoli.
- Locke, Ralph P. 2001. Voz “Exoticism”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 8, 459 — 462.
- López de Abiada, José Manuel. 2007. “Spaniards”, en *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Manfred Beller, Joep Leerssen (eds.). Ámsterdam, Nueva York, Rodopi, Serie *Studia Imagologica*, vo. 13, 242 — 248.
- López — Calo, José. 2006. “Hilarión Eslava (1807 — 1878), precursor del Cecilianismo en España”, en *Príncipe de Viana*, año nº 67, no. 238, dedicado a la Conmemoración del VIII centenario de la chantría de la catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica (1206 — 2006), María Gembero Ustárriz (coord.), 577 — 608.
- López Delgado, Juan Antonio. 2010. *Eduardo Rosales en la colección López Delgado: dibujos, cartas, fotografías...* Murcia, Neocromo producciones gráficas.
- López Fernández, María. 2006. *La imagen de la mujer en la pintura española 1890 — 1914*, Colección La balsa de la medusa. Madrid, Antonio Machado libros.
- López Gómez, Santiago. 1986. “Vida y obra del académico murciano Antonio Arnao”, en *Estudios Románicos, Revista de Filología Románica*. Murcia, Universidad de Murcia, no. 3, 123 — 149.  
<<https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/78861/76131>>  
(28/IV/2019)
- López Quintáns, Javier. 2005. “La música como arte en Emilia Pardo Bazán”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. Fundación Caixa Galicia, no. 3, 115 — 132.  
<<http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/48/45>>  
(18/VII/2018)
- Los Niños*. s.f. Madrid, BNE, HD.  
<<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0026435875&lang=en>>  
(6/VIII/2018)
- Losada, José Manuel. 2005. “Modernisme: Questions de théorie”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Madrid, Universidad Complutense de

- Madrid, Dpto. de Filología Francesa, no. 20, 149 — 162.  
<<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0505110149A/33297>> (29/X/2016)
- Lotte — Lund, Hannah. 2011. “On the diversity of human languages constructions. Spain and the Spaniards in the travel writing of Alexander, Wilhelm and Caroline von Humboldt and their reflections in the Berlin Republic of letter around 1800”, en *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*, Ricarda Musser (ed.). Madrid, Iberoamericana, 25 — 49.
- Luna Fernández, Juan José. 1988. “La influencia de España en Delacroix”, en *Eugène Delacroix*, Felix Baumann y Klaus Gallwitz. Madrid, Museo del Prado, 33 — 44.  
\_\_\_\_\_. 1989. *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pinturas 1400 — 1939*. Catálogo de la exposición celebrada en el MMM, noviembre de 1989 — enero de 1990. Madrid, Fundación Rich, ediciones El Viso.
- Lundström, Marie — Sofie. 2007. *Travelling in a Palimpsest. Finnish Nineteenth — Century Painters’ Encounters with Spanish Art and Culture*. Helsinki, Turku.
- Luxenberg, Alisa. 2008. *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835 — 1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*. Aldershot, Ashgate Publishing.  
\_\_\_\_\_. 2013. *Secrets and Glory: Baron Taylor and his Voyage pittoresque en Espagne*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, Center for Spain in America, The Hispanic Society of America.
- Macartney, Hilary. 2006. Voz “Ford, Richard”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 1078 — 1080.  
\_\_\_\_\_. 2006. Voz “Taylor, Barón Isidore — Justin Taylor”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF ediciones, vol. 6, 2057 — 2058.
- Magrath, Jane. 1995. *Pianists Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. Van Nuys, California, Alfred Publishing Co.
- Malats, Ricart. 1980. *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, Iberia.
- Marek, Dan H., 2013. *Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors: History and Technique*. Plymouth, Scarecrow Press, Inc.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Marcuccio, Roberto. 2014. *Fondo Alberto Franchetti, Inventario*. Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi.
- Mariano Fortuny y Marsal en el 160 aniversario de su fallecimiento. 1998. Catálogo de la exposición 29/IX — 20/XII/1998. Zaragoza, Centro de exposiciones y congresos IberCaja.
- Marín Samos, Aurora. 2010. *Curiosos impertinentes, los pintores británicos en la España romántica del siglo XIX*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- Marinero, Cristina. 2001. Voz “Pàmies, Pauleta”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 8, 418.
- Marrades, María Isabel. 1987. “Feminismo, prensa y sociedad en España”, en *Papers: revista de sociología*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, no. 9, 89-134. <<https://papers.uab.cat/article/view/v9-marrades/pdf-es>> (4/VI/ 2016).
- Martí Aixela, Montserrat. 1994. “Federico de Madrazo en Sevilla. 1858”, en *Laboratorio de Arte*. Facultad de Geografía e Historia. Sevilla, editorial Universidad de Sevilla, no. 7, 201 — 206. <<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/52223/11%20marti.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (21/II/2012)
- Martín Bourgon, María Teresa. 2006. Voz “Madrazo y Kuntz, Federico de”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1446 — 1455.
- Martín Ezpeleta, Antonio. 2011. “El viaje por España de George Ticknor y sus diarios (1818)”, en *1616: Anuario de Literatura Comparada*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, vol. 1, 25 — 47. <[http://revistas.usal.es/index.php/1616\\_Anuario\\_Literatura\\_Comp/article/view/8337/9826](http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/8337/9826)> (21/X/2017)
- \_\_\_\_\_. 2012. “La fiesta de los toros en Los Diarios de viaje por España de George Ticknor”, en *Literatura y espectáculo /Literatura i Spectacle*, Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada [SELGYC], 9 — 11/IX/2010, Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (eds.). Alicante, Universidad de Alicante, 361 — 372.
- Martin — Fugier, Anne. 2011. *La vie élégante ou la formation du Tout — Paris*. Millau, Perrin.

- Martin — Márquez, Susan. 2003. “Hibridez y modernidad en la obra de Marià Fortuny: El desnudo des — orientado y los retratos de Carmen”, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Arizona, University of Arizona, no. 7, 83 — 90.
- Martínez, Jean — Luc (introd.). 2014. *De Goya à Delacroix. Les relations artistiques de la famille Guillemardet*. Autun, Museo Rolin, vol. 71.
- Martínez Arnaldos, Manuel, y José Luis Molina Martínez. 2002. *La transición socio — literaria del Neoclasicismo al Romanticismo en el Diario (1827 — 1838) de José Musso Valiente*. Madrid, Nostrum.
- Martínez Jodar, Asensio. 2014. “La prensa como fuente para el estudio de la historia de la fotografía en Murcia durante el siglo XIX”, en *Imafronte*. Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Letras, Dpto. de Historia del Arte, no. 23, 137 — 164. <<https://revistas.um.es/imafronte/article/view/201341/163941>> (14/IV/2015)
- Martínez Plaza, Pedro J. 2018. *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispania CEEH.
- Martínez Rodríguez, Fernando José. 2007. *Francisco Lameyer y Berenguer, pintor, militar y viajero: 1825 — 1877*. Tesis doctoral, Mercedes Replinger (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Dpto. de Historia del Arte. <<https://eprints.ucm.es/7513/1/T29744.pdf>> (28/X/2016)
- Martínez Sierra, Gregorio (dir.). 1920. *Federico de Madrazo*. Madrid, Estrella, Col. Monografías de Arte, editorial Saturnino Calleja.
- Matas, José Ricardo. 1980. Voz “Pujol, Juan Bautista”, en *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, Iberia, 796.
- Matía Polo, Inmaculada. 2009. “El magisterio de José Inzenga en el Conservatorio de Madrid (1857 — 1891)”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid, ICCMU, vol. 17, 79 — 100. <<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61138/4564456547815>> (24/III/2019)
- \_\_\_\_\_. 2010. *José Inzenga. La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828 — 1892)*. Madrid, SEdeM.
- Mauro, Raffaele di. 2015. “Musical traditions and matrices in the Passatempo Musicali of Guillaume Cottrau”, en *The Neapolitan Canzone in the Early Nineteenth Century as Cultivated in the Passatempo musicali of Guillaume Cottrau*, Pasquale



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Scialò, Francesca Seller y Anthony R. del Donna (eds.). Lanham, Maryland, Lexington Books, 77 — 90.
- Maurois André. 1994. *La vida de Disraeli*. Madrid, ediciones Palabra. Primera edición, París, Gallimard, 1927.
- McDonald, Hugh. 2001. Voz “Halévy, (Jacques — François) Fromental ( — Elie) [Fromentin ( — Elias)]”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 10, 688 — 691.
- McLaughlin, John, y Michael Hovland. 2001. Voz “Irving, Washington”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol.12, 575 — 576.
- Medina Arjona, Encarnación. 2006. “Edgar Quinet, viajero del lenguaje en Bailén”, en *Elucidario: Seminario bio — bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 81 — 88.
- Melchor, Carlos. 2003. *La España de Manet*. Málaga, Edinexus.
- Méndez Rodríguez, Luis. 2014. “Un paraíso al Sur de Europa. La construcción de la imagen turística de España”, en *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Luis Sazatornil Ruiz y Frédéric Jiménez (coords.). Madrid, Casa de Velázquez, 477 — 501.
- Mendoza, Cristina. 1996. *Ramón Casas. Retratos al carbón. Colección del gabinete de dibujos y grabados de Museu Nacional d’Art de Catalunya*. Sabadell, Editorial AUSA.
- Menéndez Menéndez, María Isabel. 2013. “Tipología de la prensa femenina. Una propuesta de clasificación”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Madrid, UCM, vol. 19, no. 1, 191 — 206.
- Mialaret, Martine. 1976. “La vie artistique parisienne (1860 — 1870) vue par le peintre espagnol Raimundo de Madrazo”, en *Bulletin de la Société de L’Histoire de L’Art Français*. París, F. de Nobele, 303 — 313.
- Miguel Arroyo, Carolina. 2011. “El carné de baile en el Museo del Romanticismo”, en *La pieza del mes....* Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Museo del Romanticismo, enero de 2011.

- <<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b4110658-346c-49c3-9b84-f56246ec150a/piezames-enero-2011.pdf>> (11/I/2016)
- \_\_\_\_\_. 2015. “Federico de Madrazo en las colecciones del Museo del Romanticismo”, en *Pieza del trimestre*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Museo del Romanticismo, julio — septiembre de 2015. <<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:edcfcb9b-8a16-45c4-98f6-1c793acd4c16/pieza-tercertrimestre-madrazo-def.pdf>> (4/III/2016)
- Miguel Egea, Pilar de. 1986. *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*. Madrid, Fundaciones Vega — Inclán, Patronato Nacional de Museos.
- Miralles, Xavier Andreu. 2015. *Mito romántico e identidad nacional en la España liberal (1830 — 1850)*. Tesis doctoral, María Cruz Romeo Mateo (dir.). Valencia, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, Departament de Història Contemporània. <<http://roderic.uv.es/handle/10550/42640>> (27/III/2018)
- Molina, Carolina. s.f. “Manuel Gómez — Moreno González: el hombre que lo dio todo por Granada”, en *El legado andalusí, una sociedad mediterránea*. Granada, Fundación Pública andaluza El legado andalusí, no. 34
- Molina Martínez, José Luis, y María Belén Molina Jiménez. 2003. *María Manuela Oreiro Lema (1818 — 1854) en el Diario de José Musso Valiente (la ópera en Madrid en el bienio 1836 — 1837)*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones.
- Molina Puertos, Isabel. 2009. “La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: El ‘Ángel del hogar’ de Pilar Sinués”, en *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*. Alicante, Universidad de Alicante, Área de Historia Contemporánea, no. 8, 181 — 197. <[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/22228/1/PYM\\_8\\_08.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/22228/1/PYM_8_08.pdf)> (27/IV/2016)
- Molins Mugueta, José Luis. 2009. “Sarasate y las Bellas Artes: la iconografía del violinista”, en *Príncipe de Viana* [PV], año 70, no. 248, 653 — 681. <[http://www.culturavarra.es/uploads/files/05\\_%20Molins%20\(RPV%20248\)\\_WEB.pdf](http://www.culturavarra.es/uploads/files/05_%20Molins%20(RPV%20248)_WEB.pdf)> (20/XI/2019)
- Mora, Francis Luis. 1905. “Fortuny and Spanish Art. A lecture by Luis Mora at the Pratt Institute, Brooklyn”, en *The Collector and Art Critic*, 15 de abril, David C. Preyer (ed.). Nueva York, The Collector and Art Critic Pub. Co., vol. 3, no. 5, 76 — 78.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Morales Villar, María del Coral. 2008. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis doctoral, Ros — Fábregas, Emilio (dir.). Granada, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Dpto. de Historia de Arte y Música. <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/2044>> (10/XI/2018)
- Morat, Daniel (ed.). 2014. *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th — and 20th — Century Europe*. Nueva York, Berghahn Books.
- Moreno Alonso, Manuel. 1983. “Lord Holland y los orígenes del liberalismo español”, en *Revista de estudios políticos Nueva Época*. Madrid, Centro de estudios políticos y constitucionales, noviembre — diciembre de 1983, no. 36, 181 — 218.
- Moreno Garrido, Antonio, y Quillez Corella Frances. 2016. *La idea artística: una colección de dibujos de Fortuny*. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Moreno, Lourdes, Vinyet Panuella, Isabel Coll Mirabent, y Bárbara García Menéndez. 2014. *Casas — Rusiñol. Dos visiones modernistas*. Málaga, Museo Carmen Thyssen de Málaga, Patronato Fundación Palacio de Villalón.
- Moreno, Lourdes (dir. científica), María Sanz (coord. científica). 2014. *Catálogo de la Colección del Museo Carmen Thyssen de Málaga*. Málaga, Fundación Palacio Villalón.
- Moser, Enoch. 1996. Voz “Frank W. Meacham”, en *Programa de concierto Brevard Community Band, Pops concert*. Florida, The Community band of Brevard.
- Moya Martínez, María del Valle de. 1997. “Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XIX”, en *Ensayos: Revista de Educación de Albacete*. Albacete, Universidad de Castilla — La Mancha, Escuela de Magisterio de Albacete, no. 12, 163 — 172.
- \_\_\_\_\_. 1998. “Semblanzas decimonónicas del Teatro Real de Madrid”, en *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*. Albacete, Universidad de Castilla — La Mancha, Escuela de Magisterio de Albacete, no. 13, 91 — 104.
- Murphy, Martin. 1989. *Blanco White, Self — banished Spaniard*. New Haven, Yale University Press.
- Museo de Bellas Artes de Sevilla. 25 años de adquisiciones y donaciones (1975 — 2000)*. 2000. Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Musser, Ricarda (ed.). 2011. *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*. Madrid, Iberoamericana.

- Nagore Ferrer, María. 2013. “Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral en España”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid, ICCMU, enero — diciembre de 2013, vol. 25 — 26, 257 — 274. <<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58961/53010>> (24/III/2019)
- \_\_\_\_\_. 2015. “El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830 — 1868)”, en *El piano en España entre 1830 y 1920*, José Antonio Gómez Rodríguez, Llorián García Flórez (coords.). Madrid, SEdeM, 655 — 719.
- Navarrete Martínez, Esperanza. 1966. *La pintura de la época isabelina en la prensa madrileña*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Navarro, Carlos G. 2007. “Luis de Madrazo, pensionado en Italia: *El entierro de Santa Cecilia* y sus dibujos preparatorios en el Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*. Madrid, MNP, tomo 25, vol. 43, 124 — 141.
- \_\_\_\_\_. 2007 — 2008. “Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma”, en *Locus Amoenus*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Dpto. de Arte, no. 9, 319 — 349. <<https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v9-navarro/193-pdf-es>> (6/I/2015)
- Navarro, Carlos G., y José Luis Díez (dir. científica). 2014. *José de Madrazo (1781 — 1859). Dibujos*. Exposición en la Fundación Botín, 12 — 13/IX/2014. Santander, Fundación Botín.
- Navarro Domínguez, Eloy. 2015. “Washington Irving y el hispanismo norteamericano”, en *De Colón a la Alhambra: Washington Irving en España*, Antonio Garnica Silva, María Losada Friend y Eloy Navarro Domínguez (eds.). Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 131 — 146. <[https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3635/978-84-7993-265-7\\_2015\\_washingtonirving.pdf](https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3635/978-84-7993-265-7_2015_washingtonirving.pdf)> (16/VI/2017)
- Navarro Lalanda, Sara. 2012. “El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina: Conciertos externos realizados por su alumnado”, en *Actas do Encontro Ibero — Americano de Jovens Musicólogos. “Por uma Musicologia Crítica...”*. Lisboa, 22 — 24/II/2012. Portugal, Tagus Atlanticus Associação Cultural, 1008 — 1023.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón — Dos Sicilias (1806 — 1878)*. Tesis doctoral, Begoña Lolo

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Herranz (dir.). Madrid, UAM, Facultad de Filosofía, Dpto. de Música.  
<<https://repositorio.uam.es/handle/10486/661874>> (2/III/2020)
- \_\_\_\_\_. 2015. “Conciertos y ejercicios mensuales del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid (1831 — 1854)”, en *Quadrivium*, , *Revista digital de musicología*, Actas del Congreso Internacional “La música a la mediterrània occidental”, Valencia, 23 — 25/VII/2014. Valencia, AVAMUS, no. 6. <[http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/15\\_Navarro\\_Sara.pdf](http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/15_Navarro_Sara.pdf)> (14/XI/2019)
- \_\_\_\_\_. 2018. “Procesos de normalización en las clases de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1838 — 1854)”, en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Madrid, RCSMM, no. 25, 103 — 125.
- Neill, Edward (bio.). 2001. Voz “Paganini, Niccolò”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 18, 887 — 895
- Néret, Gilles. 2004. *Eugène Delacroix, 1798 — 1863: the prince of Romanticism*. Alemania, Taschen.
- Neustedt, Charles. s.f. París, BNF. <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb149937045>> (30/VII/2018)
- Nicolás Martínez, María del Mar. 2001. *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Norman, Robert, y William Blake. 1999 — 2017. Voz “Disraeli, Benjamin”, en *Encyclopaedia Britannica*, Gloria Lutha, y otros. Chicago, actualizado 17/XII/2019. <<https://www.britannica.com/biography/Benjamin-Disraeli>> (19/I/2019)
- Núñez Vernís, Bertha. 1994. “La identidad de un personaje: Manuela González Velázquez, pintada por su tío Don Zacarías”, en *Revista Goya*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, no. 240, 355 — 359.
- \_\_\_\_\_. 1998. “En torno a la obra pictórica de Zacarías González Velázquez”, en *Revista Goya*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, enero — febrero 1998, no. 262, 37 — 51.
- O’Connor, Patrick. 2001. Voz “Hahn, Reynaldo”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva

- York, Oxford University Press, Macmillan Publishrs Limited, segunda edición, vol. 10, 663 — 665.
- O'Donoghue, Freeman Marius. 1885 — 1900. Voz “Pye, John”, en *Dictionary of National Biography*. Londres, Smith, Elder & C., vol. 47.
- Oliver García, José Antonio. 2012. *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800 — 1868)*. Tesis doctoral, Francisco J. Giménez Rodríguez (dir.). Granada, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Dpto. de Historia y Ciencias de la Música. <<http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/23480/20980048.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (27/II/2016)
- Oliver Müller, Sven. 2014. “The invention of Silence: Audience behaviour in Berlin and London in the nineteenth century”, en *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century Europe*, Daniel Morat (ed.). Nueva York, Oxford, Berghahn Books, 153 — 176.
- Oropesa, Marisa. 1999. *Pintores románticos ingleses en la España del siglo XIX*. Sevilla, Caja San Fernando.
- Ortas Durand, Esther. 2005. “La España de los viajeros (1755 — 1846): imágenes reales, literaturizadas, soñadas”, en *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Patricia Almarcegui Elduayen y Leonardo Romero Tobar (coords.). Madrid, Akal, 48 — 91.
- \_\_\_\_\_. 2007. “Rambles in the footsteps of Don Quixote (1837), de Henry David Inglis: Un episodio singular de la recepción e interpretación de Cervantes”, en *Cervantes y el Quijote*, Actas del coloquio internacional, Oviedo, 27 — 30 de octubre de 2004, Emilio Martínez Mata (coord.). Madrid, Arco Libros, 261 — 274.
- Ortega Cantero, Nicolás. 1990. “El paisaje de España en los viajeros románticos”, en *Eria. Revista cuatrimestral de geografía*. Oviedo, Universidad de Oviedo, Dpto. de Geografía. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, no. 22, 121 — 138. <<https://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RCG/article/view/1050/970>> (24/X/2015)
- \_\_\_\_\_. 2011. “Viajeros y geógrafos en el descubrimiento del paisaje de España”, en *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*, Ricarda Musser (ed.). Madrid, Iberoamericana, 137 — 160.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ortiz — de — Urbina y Sobrino, Paloma. 2003. *La recepción de Wagner en Madrid (1900 — 1914)*. Tesis doctoral, Victoria Eli Rodríguez (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Arte III (Contemporáneo), Historia y Ciencias de la Música.
- Osma, Guillermo de. 2012. *Mariano Fortuny. Arte, ciencia y diseño*. Madrid, Ollero y Ramos.
- Ossorio y Bernard, Manuel. 1868. Voz “Francés, Agapito”, en *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, vol. 1, 254.
- \_\_\_\_\_. 1868 — 1869. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 2 vols.
- Pacheco, Alejandra. 2015. “La pedagogía pianística de Juan Bautista Pujol y su lugar en la formación de la escuela pianística catalana”, en *El piano en España entre 1830 y 1920*, José Antonio Gómez Rodríguez (ed.). Madrid, SEdeM, Sección Estudios, no. 26, 313 — 325.
- Panofsky, Erwin. 1987. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Forma, cuarta edición, primera edición 1955.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza. Primera edición, Nueva York, Harper Totchbook, 1962.
- “Pardinel, Jean — Charles”. 2018. Voz, en *Le Musées de la ville de Paris. Les Collections*. París, Éditions multimédias, actualizado 20/XII/2018. <<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/recherche/type/oeuvre/auteur/Pardinel%2C%20Jean-Charles>> (12/I/2019)
- Pardo, Arcadio. 1989. *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones.
- Parker, Lisa. 2008. “Robert Prescott Stewart as a music educator in Dublin in the latter — half of the nineteenth century”, en *Maynooth Musicology: Postgraduate Journal*. Maynooth, Faculty of Arts, Celtic Studies and Philosophy, I, 1 — 27. <<http://mural.maynoothuniversity.ie/9454/1/Musicology%20Parker.pdf>> (24/I/2019)
- \_\_\_\_\_. 2009. *Robert Prescott Stewart (1825–1894): A Victorian Musician in Dublin*. Tesis doctoral, Barra Boydell (dir.). Maynooth, National University of Ireland Maynooth, Department of Music. <[http://eprints.maynoothuniversity.ie/1479/1/Parker\\_PhD\\_Thesis\\_April\\_2009\\_NUIM.pdf](http://eprints.maynoothuniversity.ie/1479/1/Parker_PhD_Thesis_April_2009_NUIM.pdf)> (23/I/2019)

- Pasalodos Salgado, Mercedes. 2000. *El traje como reflejo de lo femenino: evolución y significado: Madrid 1898 — 1915*. Tesis doctoral, José Manuel Cruz Valdovinos (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Dpto. de Historia del Arte II. <<https://eprints.ucm.es/2536/1/T24719.pdf>> (15/XII/2018)
- \_\_\_\_\_. 2007. “Algunas consideraciones sobre la moda en la Belle Époque”, en *Indumenta: Revista del Museo del Traje*. Madrid, Ministerio de la Cultura, no. 0, 107 — 112.
- Paz Canalejo, Juan. 2006. *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, ediciones de la Universidad Castilla — La Mancha.
- Peláez, Agustín M. 1996. “El ‘Grand Tour’ inglés a su paso por El Escorial. Preludio del Romanticismo español”, en *Actas del Simposium Literatura e imagen en El Escorial*, 1 — 4/IX/1996, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords.), Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Sevilla, Real Centro Universitario Escorial — María Cristina, 629 — 648.
- Peláez Martín, Andrés y José María Avrial y Flores. 2008. *Los inicios de la escenografía romántica española*. Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional del Teatro.
- Peña Gómez, María Pilar de la. 1994 — 1995. “Aproximación entre pintura y narrativa en el costumbrismo andaluz del siglo XIX”, en *Norba: revista de arte*. Badajoz, Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, no. 14 — 15, 229 — 246.
- Pérez Calero, Gerardo. 2006. Voz “Esquivel y Suárez de Urbina, Antonio María”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 1011 — 1014.
- Pérez — Cellini, Juan José. 2015a. “El taller de Mariano Fortuny en Granada (1870 — 1872)”, en *Locus Amoenus*, no. 13, 127 — 137. <<https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v13-perez-cellini/43-pdf-es>> (4/III/2016)
- \_\_\_\_\_. 2015b. “La carta del acciarino: carta de Mariano Fortuny a Attilio Simonetti”, en *Cartas hispánicas*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, no. 003, 1 — 18.
- Pérez Comendador, Enrique. 1974. “El centenario de la defunción de Fortuny”, en *Academia: Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, RABASF, segundo semestre de 1974, no. 39, 75 — 81.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/NUM-039%20%281974%29.pdf>> (10/X/2014)
- Pérez de Guzmán y Gallo, Juan. 1896. “Los salones de la condesa de Montijo”, en *La España Moderna*, José de Lázaro Galdiano (dir.). Madrid, impresión de Manuel Tello, no. 89, 5 — 23.
- Pérez Echevarría, Francisco. 1874. “Á la memoria de mi ilustre amiga la condesa de Vilches”, en *Revista de España*. Madrid, imprenta de J. Noguera, noviembre — diciembre de 1874, tomo 41, 265 — 266.
- Pérez Gallardo, Helena. 2006. Voz “Laurent & Cia., Jean”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1381 — 1384.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Fotografía y arquitectura en España, 1839 — 1886*, Delfín Rodríguez Ruíz (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Dpto. de Historia del Arte III (Contemporánea). <<https://eprints.ucm.es/23135/1/T34814.pdf>> (24/I/2017)
- Pérez Martín, Mariángeles. 2016. “Del salón al monasterio. Leocadia Zamora, un retrato de mujer en la corte isabelina”, en *Dossiers Feministes*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I de Castellón, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, no. 21, 195 — 214. <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/2486/2075>> (29/IV/2018)
- \_\_\_\_\_. 2020. “Carlota de la Grúa y otras académicas retratadas por los Madrazo”, en *Mujeres en las Artes 2019*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, 71 — 85. <<http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM050095.pdf>> (15/V/2020)
- Pérez Morandeira, Rosa. 2006. Voz “Palmaroli y González, Vicente”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 5, 1663 — 1665.
- Pérez Núñez, Javier. 2014. “La revolución de 1840: la culminación del Madrid progresista”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Ediciones Complutense, no. 36, 141 — 164. <<https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/46685/43821>> (3/X/2016)

- Pérez Sánchez, Alfonso E. 1986. *Casón del Buen Retiro. Catálogo de pintura del siglo XIX*. Madrid, Ministerio de Cultura, Museo del Prado.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (dir. científica). 1992. *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*. Madrid, MMM.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (dir.), Herbert González Zymla, y Leticia M. de Frutos Sastre (textos). 2003. *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2003.
- Pérez Sánchez, Aránzazu. 2005. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837 — 1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Pérez Valle, Raquel. 2015. “El editor Mellado y el Liceo Artístico Literario”, en *EPOS. Revista de filología*. Madrid, UNED, Facultad de filología, no, 31, 295 — 312. <[http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-2015-31-5085/Editor\\_Mellado.pdf](http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-2015-31-5085/Editor_Mellado.pdf)> (29/IV/2019)
- Pérez Velarde, Luis Alberto. 2017. *El pintor Antonio mat (1834 — 1901)*. Tesis doctoral, Francisco José Portela Sandoval, Jesús Cantera Montenegro (dirs.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. <<https://eprints.ucm.es/42338/1/T38730.pdf>> (1/VII/2018)
- Perojo Arronte, María Eugenia. 2011. “Byron in Romantic and Post — Romantic Spain”, en *37th International Byron Conference*. Valladolid, Asociación Internacional Byron, 1 — 12.
- Phillips, Tom. 1997. *Music in Arts through the ages*. Munich y Nueva York, Prestel.
- Picó Pascual, Miguel Ángel. 2000. “La presencia de libros de música en la vida cotidiana de la alta burguesía de finales del XVIII y primera mitad del XIX. Estudio de dos bibliotecas musicales privadas a través de los protocolos notariales”, en *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*. Madrid, IFC, vol. 16, no. 2, 265 — 287. <[https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/22/36/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/22/36/_ebook.pdf)> (3/VIII/2017)
- Pintores románticos franceses en España: la estampa y el libro románticos: pinturas, acuarelas, dibujos, estampas, libros ilustrados*. 1949. Instituto Francés en España. Madrid, Orrier.
- Pintura española y cubana y litografías y grabados cubanos del siglo XIX. Colección del Museo Nacional de La Habana*. 1983. Madrid, Museo Nacional de la Habana, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Piñar Samos, Javier, y Carlos Sánchez Gómez (dirs.). 2011. *Una imagen de España: fotógrafos estereocopistas franceses (1856 — 1867)*. Madrid, Fundación Mapfre, TF Editor.
- Piñero Blanca, Joaquín María. 2011. “Las actuales señas de identidad musicales en Europa: orígenes y vigencia”, en *Historia 396*. Viña del Mar, Chile, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso PUCV, julio — diciembre de 2011, vol. 1, no. 2, 305 — 328. <http://www.historia396.cl/index.php/historia396/article/view/11/10> (18/VI/2012)
- Piot, Charlotte. 2010. Voz “Piot, Eugène”, en *Institut national d’histoire de l’art*. París, INHA. <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/piot-eugene.html> (11/VI/2017)
- Piquer Sanclemente, Ruth. 2010. “Orientalismo y música en la pintura española del siglo XIX”, en *Ut Musica Pictura*, Cristina Santarelli (coord.). Turín, Istituto per I beni Musicali in Piemonte, 205 — 228.
- \_\_\_\_\_. 2013. “Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada”, en *Sineris, Revista de Musicología*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, marzo de 2013, no. 9, 1 — 17. <http://www.sineris.es/iconografia.pdf> (8/IX/2013)
- Piquer Sanclemente, Ruth, y Gorka Rubiales Zabarte. 2009. “Music representation and ideology in the paintings of Francisco of Goya and his contemporaries”, en *Music in Art: International Journal for Music Iconography*. Nueva York, City University of New York, The Graduate Center, RCMI, spring — fall 2009, vol. 34, no. 1/2, 177 — 190.
- Piquer Sanclemente, Ruth, y Michael Christoforidis. 2011. “Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX”, en *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra* no. 6, 6 — 19. <http://eprints.ucm.es/18105/> (8/IX/2015)
- Plaza — Orellana, Rocío. 2018. “Marie Guy — Stéphan y el Jaleo de Jerez. Un daguerrotipo de baile español”, en *Archivo español de arte*, tomo 91, no. 364 (octubre — diciembre 2018), 418 — 426. <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1049/1081> (3/VIII/2019)

- Pocknell, Pauline (intr., trad., ed.). 2000. *Franz Liszt and Agnes Street — Klindworth. A Correspondence: 1854 — 1886*, Michel Saffle (ed.). Hillsdale, Nueva York, Pendragon Press, Franz Liszt Studies Series, no. 8.
- Pons Casas, Assumpta. 2009 — 2010. “Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid”, en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Ismael Fernández de la Cuesta (dir.). Madrid, RCSMM, nos. 16 — 17, 115 — 131. <[http://rcsmm.eu/general/files/revista/16\\_17.pdf](http://rcsmm.eu/general/files/revista/16_17.pdf)> (12/XI/2017)
- Portús Pérez, Javier. 2006. Voz “Madrado, Pedro de”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 4, 1440 — 1442.
- Portús Pérez, Javier (comisario), Javier Portús Pérez, Miguel Falomir Faus, Leticia Ruiz Gómez, José Álvarez Lopera, Alfonso E. Pérez Sánchez, Gabriele Finaldi, Manuela B. Mena Marqués, Nigel Glendinning, y Juan J. Luna (cat.). 2004. *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Catálogo de la exposición 20 de octubre de 2004 — 6 de febrero de 2005, Madrid, MNP.
- Primo Cano, Carlos. 2010. “La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé”, en *Analecta Malacitana [AnMal electrónica]*. Málaga, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, no. 28, 129 — 180. <<http://www.anmal.uma.es/numero28/Salome.pdf>> (8/IX/2014)
- Puente Pérez, Joaquín de la (ed.). 1956. *Un siglo de arte español: (1856 — 1956)*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Catálogo de las pinturas del siglo XIX*. Madrid, Ministerio de Cultura, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro.
- Puig y Fernández — Weiss, José María. 2009. *Leocadia Zorrilla de Weiss. La compañera de Goya y su descendencia hasta nuestros días*. Tarragona, Puig y Fernández — Weiss.
- Querci, Eugenia. 2014. *Entre París, Venecia y Roma. Zuloaga, los pintores españoles e Italia*. Tesis doctoral, Francisco Calvo Serraller (dir.). Madrid, UCM, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia del Arte Contemporáneo.
- Quadrado, José María. 1905. *Biografía de don Santiago de Masarnaun*. Madrid, Tipografía Del Sagrado Corazón.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Quesada, Luis. 1989. *Pintores andaluces de la Escuela de Roma (1870 — 1900)*. Madrid, Dirección territorial de Andalucía del Banco Bilbao Vizcaya, Delegación de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Granada.
- \_\_\_\_\_. 1992. *La vida cotidiana en la pintura andaluza*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía*. Sevilla, Guadalquivir ediciones.
- Quesada, Luis (coord.). 1989. *Obras maestras en Museos Andaluces*. Catálogo de la exposición Museo de Arte y Costumbres Populares de Sevilla, noviembre — diciembre 1989. Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Quesada, Luis, y Alfonso Saiz Valdivielso (coords.). 1987. *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX*. Exposición sala de exposiciones Banco de Bilbao, Madrid, noviembre — diciembre de 1987. Madrid, Dpto. de Actividades Culturales del Banco de Bilbao, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Quílez Corella, Francesc (coord). 2016. *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny*. Barcelona, Fundación Bancaria la Caixa, Patronato de la Alhambra y Generalife, Editorial Planeta.
- Rabaté, Colette. 2007. *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833 — 1868)*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.
- Radomski, James. 2000. *Manuel García (1775 — 1832). Chronicle of the life of a bel canto tenor at the dawn of the Romanticism*. Nueva York, Oxford University Press.
- Raley, Harold C. 2001. *The Spirit of Spain*. Houston, Halcyon Press Limited.
- Ramos González, Gabino (traducción, prólogo, notas y cronología). 1988. *Viajes a España*, Madrid, Aguilar.
- Randolph, Donald Allen. 1966. *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, University of California publications in modern philology, vol. 75.
- Raposo, Berta. 2014. “Estereotipos entre dos mundos. Viajeros alemanes del siglo XIX en España y Marruecos”, en *Revista de filología alemana*, vol. 22, 93—106. Madrid, UCM, Ediciones Complutense.  
<<https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/45310>> (30/V/2020)

- Raventós Barangé, Anna. 2006. “Los queridos y siempre excesivos españoles del barón de Bourgoing”, en *La cultura del otro; español en Francia, francés en España*, Encuentro Hispano — Francés de investigadores APFUE — Societé des Hispanistes Français [SHF]. Manuel Bruña Cueva, María de la Gracia Caballos Bejano, Inmaculada Illanes Ortega, Carmen Ramírez Gómez y Anna Raventós Barangé (coords.). Sevilla, Universidad de Sevilla, 236 — 250.
- \_\_\_\_\_. 2007. “El barón de Bourgoing o la pasión por la objetividad”, en *Escrituras y reescrituras del viaje. Miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, José Manuel Oliver Frade, Clara Curell, María Cristina González de Uriarte y Berta Pico Graña (eds. literarios), Peter Lang (ed.). Berna, Leia, Universidad de Caen, vol. 10, 447 — 462.
- Ray, Gordon Norton. 1976. *The Illustrator and the Book in England from 1790 to 1914*. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Dover Publication, primera edición 1915.
- Recio Martín, Rebeca C. 2015. *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*, Actas del Encuentro Internacional celebrado en el Museo Cerralbo, 6/X/2013. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Reverter, Arturo. 2000. Voz “Patti, Adelina”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 8, 518 — 520.
- Reyero Hermosilla, Carlos. 1992. *Roma y el ideal académico: la pintura en la Academia Española de Roma, 1873 — 1903*. Exposición en la RABASF, 9 septiembre — 15 octubre de 1992. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- \_\_\_\_\_. 2006. Voz “Rosales Gallinas, Eduardo”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 6, 1911 — 1914.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Fortuny o el arte como distinción de clase*, Cuadernos Arte Cátedra Madrid, Ediciones Cátedra, Grupo Anaya.
- Reyero Hermosilla, Carlos (ed.). 2006. *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Ridaura Cumplido, Concha. 2002. “La importancia social de la moda femenina burguesa a mediados del siglo XIX en Valencia”, en *Ars Longa: cuadernos de arte*. Valencia, Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, no. 11, 65 —

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

74. <<https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/article/view/11786/11093>>  
(17/XII/2018)
- Robertson, Ian. 1988. *Los curiosos impertinentes: viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Francisco José Mayans (trad.). Madrid, CSIC; Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Rodríguez Collado, Mercedes. 2010. “Eduard Moureau y Fábrica Alexandre. Abanico”, en *La pieza del mes...*, junio de 2010. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Museo del Romanticismo.  
<<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:a371c998-3eec-45cc-aa05-87ef185c66ea/piezames-junio-2010.pdf>> (30/III/2016)
- Rodríguez Díaz, Manuel. 2018. *El mecenazgo de los duques de Montpensier*, Madrid, Arco — La muralla.
- Rodríguez Gutiérrez, Borja. 2011. “La voluntad iconográfica y aristocrática de *El Artista*”, en *Revista de literatura*, julio — diciembre de 2011. Madrid, CSIC, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, vol. 73, no. 146, 449 — 488.  
<<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/270/285>> (20/VI/2015)
- Rodríguez Rebollo, Ángel, con la colaboración de Raúl Romero Medina. 2005. *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866 — 1892)*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- “Rodríguez Ruiz de la Escalera, Eugenio”. s.f. Voz, Asociación Cultural Carlos Bribián. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico [BVPB].  
<<http://www.escriitorescantabros.com/?s=ruiz+de+la+escalera>> (7/V/2019)
- Roglán, Mark A. 2012. “Raimundo de Madrazo, The Singer [Pierrette at the piano]”, en *Nineteenth — Century European Paintings at the Sterling and Francine Clark Art Institute*, Sarah Lee (ed.). Williamstown, Massachusetts, New Haven, Londres, impreso en Italia; Sterling and Francine Clark Art Institute, Yale University Press, vol. 1, 468.
- Romero Tobar, Leonardo. 2011. “Imágenes poéticas en textos de viajes románticos al Sur de España”, en *Revista de Literatura*. Madrid, CSIC, Servicio de publicaciones, tomo 73, no. 145, 233 — 244.  
<<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/261/276>> (2/IV/2018)

- \_\_\_\_\_. 2014. “María Pilar Sinués, de la provincia a la capital del reino”, en *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, mayo — junio de 2014. Madrid, CSIC, vol. 190, no. 767, a141. <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1943/2242>> (12/VI/2016)
- \_\_\_\_\_. 2015. “Ideas básicas del Romanticismo en la crítica de Gil y Carrasco”, en *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo*, Actas del Congreso Internacional, El Bierzo, 14 — 18 de julio de 2015, Valentín Carrera (ed. literario). Andavira Editora, Universidad de León, Dpto. de publicaciones, 21 — 29.
- \_\_\_\_\_. 2016. “Semblanza de Wenceslao Ayguals de Izco (1801–1873)”, en *Portal de Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX — XX)*. Madrid, EDI — RED. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctb322>> (1/II/2017)
- Rosa Jiménez, Juan Luis de la. 2014. “La institucionalización de la enseñanza del piano en Andalucía en tiempos de José Miró (1810 — 1878): Cádiz”, en *Música Oral del Sur. Revista Internacional*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, no. 11, 246 — 273. <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/Juan-Luis-Rosa-institucionalizacion-de-la-ensenanza-del-piano-en-Andalucia-en-tiempos-de-Jose-Miro.pdf>> (27/II/2016)
- Rosen, Charles. 2011. *El piano: notas y vivencias*. Madrid, Alianza editorial.
- Rubin, James H. 2010. *Manet*. París, Flammarion.
- Rubio, Jesús. 2014. *El surgimiento de la cultura burguesa: personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid, Siglo XIX.
- Rubio Cremades, Enrique. 2000. “Mesonero Romanos: impresiones y recuerdos de su primer viaje por Europa (1833 — 1834)”, en *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*. Oviedo, Universidad de Oviedo, imprenta Mercantil Asturias, vol. 3, 427 — 436.
- \_\_\_\_\_. 2012. “Los peligros de Madrid en el Semanario Pintoresco Español”, en *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, septiembre — octubre de 2012. Madrid, CSIC, vol. 188, no. 757, 869 — 880. <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1508/1520>> (12/IV/2016)
- Rubio Hernán Sáenz, Luis. 1991. “Visión de España de Stendhal a través de la Guerra de la Independencia”, en *Estudios Románicos. Revista de Filología Románica*.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Murcia, Universidad de Murcia, no. 7, 203 — 208.  
<<https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/78611/75921>> (1/VIII/2017)
- Rueda Hernanz, Germán. 2006. *España 1790 — 1900. Sociedad y condiciones económicas*, Alvar Ezquerro (dir.). Madrid, Ediciones Istmo, Colección Fundamentos, Serie Historia de España, no. 195.
- Ruiz Tarazona, Andrés. 1999. Voz “Carnicer i Batlle, Ramón”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 3, 208 — 212.
- Rújula López, Pedro. 1994. “Viajeros ilustrados y románticos: consideraciones metodológicas para la utilización de los libros de viaje como fuente histórica”, en *Separata de Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas*, Alicante. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, no. 9, 115 — 122.
- Sabatier, François. 1984. *L'esthétique des Goncourt*. Ginebra y París, Slatkine Reprints  
\_\_\_\_\_. 1998a. *Miroirs de la Musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux — arts, de la Renaissance aux lumières, (XV — XVIIIe siècles)*. París, Fayard, vol. 1.  
\_\_\_\_\_. 1998b. *Miroirs de la Musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux — arts, XIX<sup>e</sup> — XX<sup>e</sup> siècles*. París, Fayard, vol. 2.
- Salas Villar, Gemma María. 1997a. *El piano romántico español 1830 — 1855*. Tesis doctoral, Ramón Sobrino Sánchez (dir.). Oviedo, Universidad de Oviedo, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia del Arte.  
\_\_\_\_\_. 1997b. “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid, ICCMU, no. 4, 197 — 222.  
<<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61266/4564456547934>> (12/III/2016)  
\_\_\_\_\_. 1999. “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”, en *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*. Madrid, IFC, vol. 15, no. 1 — 2, 9 — 56.  
<[https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/03/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/03/_ebook.pdf)> (12/III/2016)  
\_\_\_\_\_. 2000. Voz “Masarnau, Santiago de”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 7, 323 — 331.

- \_\_\_\_\_. 2012. “La difusión del piano romántico en Madrid (1830 — 1856)”, en *Actas del Congreso Internacional Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII — XX)*, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, Begoña Lolo, José Carlos Gosálvez (coords.). Madrid, Editorial Universidad Autónoma de Madrid, colección de Estudios, no. 148, 407 — 420.
- Salas Villar, Gemma María, y María Covadonga González. 2010. “El epistolario de Charles Valentin Alkan a Santiago de Masarnau (1834 — 1874)”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid, ICCMU, no. 20, 129 — 170. <<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59646/4564456546835>> (6/XII/2015)
- Sánchez de Andrés, Leticia. 2007. “Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid, ICCMU, vol. 13, 65 — 112. <<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61177/4564456547845>> (27/IX/2011)
- \_\_\_\_\_. 2009. *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1850 — 1936)*. Madrid, SEdeM.
- \_\_\_\_\_. 2011. “La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869 — 1936)”, en *Trans — Revista Transcultural de Música*. Barcelona, Sociedad de Etnomusicología, no. 15. <[https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_05\\_Sanchez.pdf](https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_05_Sanchez.pdf)> (30/XI/2011)
- Sánchez García, Jesús A. 2008. “En el balcón, en el palco, en la galería. Estrategias de la mirada en la arquitectura del siglo XIX”, en *Semata, Ciencias Sociales y Humanidades*, Montserrat Villarino Pérez, Ofelia Rey Castelao, Rocío Sánchez Ameijeiras (coords.). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, no. 20, 329 — 350.
- Sánchez García, Raquel. 2016. *Eugenio de Ochoa (1815 — 1872). El hombre de letras en la España de Isabel II*. Tesis doctoral, Joaquín Álvarez Barrientos y Eugenia Popeanga Chelare (dirs.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Doctorado de Estudios Literarios. <<https://eprints.ucm.es/40097/1/T38001.pdf>> (14/XII/2017)
- Sánchez López, Virginia. 2014. *Música y prensa en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Sánchez Martínez, María Almudena. 2001. “La Sociedad de Música Clásica di Camera”, *Cuadernos de Música Iberoamericana: Sociedades Musicales en España, siglos XIX y XX*, 8 — 9, 195 — 210.
- \_\_\_\_\_. 2002. Voz “Tragó Arana, José”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 10, 435 — 437.
- \_\_\_\_\_. 2015. *José Tragó y Arana (1856 — 1934). Pianista y compositor español*. Tesis doctoral, Ramón Sobrino Sánchez (dir.). Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Sánchez Sánchez, Víctor. 2014. *Verdi y España*. Madrid, Akal.
- Sancho García, Manuel. 2015. “Crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: José María Esperanza y Sola (1834 — 1905)”, en *Anuario musical*. Madrid, CSIC, no. 70, 117 — 130. <<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/183/185>> (15/VI/2016)
- Santiago Rusiñol (1861 — 1931). Exposició antològica commemorativa del cinquantenari de la seva mort*. 1981. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- Sanz Díaz, Carmen. 2010. “Piano Pleyel 1848 — 1854 y Arpa Érard, ca. 1840”, en *La pieza del mes....* Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Museo del Romanticismo, septiembre. <<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:e97e93e8-f61a-4a08-90db-92f5e6ee0b3f/piezames-septiembre-2010.pdf>> (11/I/2016)
- Sanz García, Laura. “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París, a través del género epistolar”, en *Anuario musical*. Madrid, CSIC, no. 65, enero — diciembre de 2010, 111 — 132. <<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/114/115>> (23/VI/2015)
- Sanz Serrano, María Jesús. 2000. “El barón Davillier, viajero y coleccionista”, en *Laboratorio de Arte*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. Historia del Arte, no. 13, 223 — 240.
- Sauquet, Silvia (coord.). 1997. *Los pintores modernistas en el Círculo del Liceo*. Barcelona, Fundación La Caixa.
- Sazatornil Ruiz, Luis. 2010. “El *Voyage en Espagne* de Gustave Doré y el barón Davillier”, en *El viaje por España de Gustave Doré, en la colección Universidad de Cantabria de arte gráfico*. Exposición Paraninfo de la Universidad de

- Cantabria, 14 — 26 de junio de 2010, Gutiérrez — Solana Salcedo y Luis Sazatornil Ruiz (textos). Santander, Fondo Pedro Casado Cimiano, 9 — 20.
- \_\_\_\_\_. 2011. “El barón Davillier: hispanista, anticuario y viajero por España”, en *El arte y el viaje*, Miguel Cabañas Bravo, Amelia López — Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (eds.). Madrid, CSIC, Biblioteca de Historia del Arte, 353 — 368.
- \_\_\_\_\_. 2012. “De Diebitsch a Hénard: el estilo ‘Alhambra’ y la industrialización del orientalismo”, en *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, Juan Calatrava y Guido Zucconi (eds.). Madrid, Abada editores, Serie Lecturas, Historia del Arte y de la Arquitectura, 53 — 72.
- Sazatornil Ruiz, Luis, y Ana Belén Lasheras Peña. 2005. “París y la españolada”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Madrid, Colección Casa Velázquez, no. 35, 2, 265 — 290. <<https://journals.openedition.org/mcv/2245#quotation>> (13/XII/2017)
- Sazatornil Ruiz, Luis, y Frédéric Jiméno (eds.). 2005. *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid, Casa de Velázquez.
- Schlueter, Pedro. 2016. *Pérez Galdós y la Música*. Madrid, Clave Intelectual.
- Schwab, Christiane. 2013. “Social criticism and Romantic travel writing: letters from Spain (1822)”, en *Castilla. Estudios de Literatura*. Valladolid, Universidad de Valladolid, no. 4, 350 — 367. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12287>> (7/IX/2015)
- Schwarz, Boris. 2001. Voz “Bériot, Charles — Auguste de”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 3, 358 — 359.
- \_\_\_\_\_. 2001. Voz “Lafont, Charles Philippe”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 14, 111.
- Seebass, Tilman. 2007. Voz “Iconography. The study of visual representations, their significance and interpretation”, en *The Oxford Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York, Oxford University Press.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Serrano Mañes, Montserrat. 2005 — 2006. “L’Andalousie du XIX siècle sous les regards des voyageurs”, en *Cuadernos de investigación filológica*. Logroño, Universidad de la Rioja, vols. 31 — 32, 121 — 134. <<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2108/1977>> (25/VIII/2017)
- Serrano Segura, María del Mar. 1993a. *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- \_\_\_\_\_. 1993b. *Viajes y viajeros por la España del siglo XIX*. Barcelona, GeoCrítica, Cuadernos críticos de Geografía Humana, Universidad de Barcelona, septiembre de 1993, no. 98. <<http://www.ub.edu/geocrit/geo98.htm>> (14/V/2017)
- Serrano y Sanz, Manuel. 1975. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Gráficas Bachende, Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, tomo 1. Primera edición, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Shubert, Adrian. 2005. *A Social History of Modern Spain*. Londres, Nueva York, Routledge, primera edición 1990.
- Sim, Katharine. 1984. *David Roberts R. A. 1796 — 1864. A Biography*. Londres, Quarter Books Limited.
- Snigurowicz, Diana. 1988. “L’Art Musical”, en “Retrospective Index to Music Periodical”, en Robert H. Cohen (dir.). Répertoire international de la presse musicale du dix — neuvième siècle [RIPMXIX], Répertoire International d’Iconographie Musicale [RIPM]. <<https://ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=ART>> (7/VII/2012)
- Sobrino Sánchez, Ramón. 1999. Voz “Genovés Lapetra, Tomás”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 5, 575 — 576.
- \_\_\_\_\_. 2000a. Voz “Inzenga, Ángel”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 6, 442.
- \_\_\_\_\_. 2000b. Voz “Inzenga [Ynzenga], José”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 6, 441 — 445.
- \_\_\_\_\_. 2000c. Voz “Mirecki [Mireski] Larramet [Larramal], Víctor”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 7, 613.

- \_\_\_\_\_. 2005. “Alhambrismo musical español. De los albores románticos a Manuel de Falla”, en *Manuel de Falla y la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Fundación Archivo Manuel de Falla, 39 — 69.
- Sojo, Patricia. 2002. Voz “Zubiaurre Urionabarrenechea, Valentín María”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 10, 1201 — 1204.
- Solie, Ruth A. (ed.). 1993. *Musicology and Difference: Gender and sexuality in Music Scholarship*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- Štěpánek, Pavel. 2001. “¿Otro título de El Concierto de Palmaroli?”, en *Archivo Español de Arte AEA*. Madrid, CSIC, Centro de Estudios Históricos, vol. 74 no. 294, 186 —  
188. <<http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/396/394>> (26/II/2012)
- Strosetzki, Christoph. 2002. “Paradigmas españoles en la Alemania del siglo XIX”, en *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, Miguel Ángel Vega Cernuda y Henning Wegener (eds.). Madrid, Editorial Complutense, 79 — 93.
- Suárez García, José Ignacio. 2013 — 2014. “España en Bayreuth: relación de asistentes a los festivales wagnerianos a través de las Freudenlisten (1874 — 1914)”, en *Recerca musicològica*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, nos. 20 — 21, 305 — 329. <[https://ddd.uab.cat/pub/recmus/recmus\\_a2013n20-21/recmus\\_a2013n20-21p305.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/recmus/recmus_a2013n20-21/recmus_a2013n20-21p305.pdf)> (17/IV/2019)
- \_\_\_\_\_. 2014. “Richard Wagner y su obra como impulsores del Simbolismo en Madrid en el siglo XIX”, en Actas del Simposio *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, 9 — 11/V/2013, Carlos Arce Oliva, Alberto Castán Chocarro (coords.); Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López (dirs. congreso); Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López (eds.); y Ernesto Arce, Alberto Castán (coords. de edición). Madrid, IFC, Diputación de Zaragoza, 317 — 326. <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/00/21suarez.pdf>> (17/IV/2019)
- Suárez Verdeguer, Federico. 1994. *Santiago Masarnau y las conferencias de San Vicente de Paúl*. Madrid, Rialp.
- Subirá, José. 1949. “La música teatral en la época de Goya”, en *Goya, cinco estudios*. Zaragoza, IFC, 89 — 116.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \_\_\_\_\_. 1950. *El Teatro del Real Palacio (1849 — 1851). Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina, desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología.
- \_\_\_\_\_. 1953. “La sección de Música de nuestra Academia”, en *Academia: Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 2, segundo semestre de 1953. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-seccion-de-musica-de-nuestra-academia/>> (18/XI/2019)
- \_\_\_\_\_. 1955 — 1957 [con el pseudónimo de Jesús A. Ribó]. “El archivo epistolar de D. Jesús de Monasterio”, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, RABASF, serie 2, no. 13, 41 — 62. <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/NUM-005%20%281955-1957%29.pdf>> (28/IV/2019)
- \_\_\_\_\_. 1965. “Pretéritos músicos hispanos”, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, RABASF, no. 2, 9 — 44. <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/NUM-020%20%281965%29.pdf>> (24/III/2019)
- \_\_\_\_\_. 1972 [con el pseudónimo de Jesús A. Ribó]. “Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos”, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, RABASF, no. 35, 11 — 43. <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/NUM-035%20%281972%29.pdf>> (2/II/2019)
- \_\_\_\_\_. 1997. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Fundación Caja de Madrid.
- Sureda, Joan (dir.). 1999. *Del Neoclasicismo al Impresionismo*. Madrid, Akal.
- Sutherland Gower, Ronald. 1902. *Sir David Wilkie*. Londres, George Bell and Sons.
- Sutton, Charles William. 2004. Voz “Roscoe, Thomas”, en *The Oxford Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York, Oxford University Press, vol. 49, actualizado el 23 de septiembre de 2004.
- Sydney, William Connor. 1885 — 1900. Voz “Inglis, Henry David”, en *Dictionary of National Biography [DNB]*. s. l., Smith, Elder & Co, Q19068683.
- Symmons, Sarah. 2010. “Mantillas, majas, Murillo and Moors: A feminine perspective on Spanish Art from Ann Fanshawe to Gwen John”, en *Spanish Art in Britain and*

- Ireland 1750 — 1920*, Nigel Glendinning y Hilary Macartney (eds.). Woodbridge, Tamesis, 23 — 37.
- Szparkowska, Kamila. 2017. *Tadeusz Kuntze, il Taddeo polaco, el gran pintor europeo del siglo XVIII y sus conexiones con España*. Tesis doctoral, Ana Maria Arias de Cossio (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III. <<https://eprints.ucm.es/42445/1/T38745.pdf>> (15/X/2019)
- Temperley, Nicholas (texto), y Thomas Hiebert (listado de obras). 2001. Voz “Bochsa, [Robert] Nicholas Charles”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 3, 764 — 766.
- Tenorio Vera, Ricardo (coord.). 2007. *Museo de Bellas Artes de Granada. Inventario de pintura, dibujo y escultura. Colección estable y colección Juan de Andalucía*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Mouliaá Maps S.L.
- The Musical Theatre Guide. 2019. Voz “Rudolf Dellinger”, en *The Guide to the Light Opera and Operetta. The Guide to Musical Theatre*. <[http://www.musicaltheatreguide.com/composers/dellinger/rudolf\\_dellinger.htm#top](http://www.musicaltheatreguide.com/composers/dellinger/rudolf_dellinger.htm#top)> (5/VII/2019)
- The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art. 1898. Voz “Charles Neustedt”, en *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, John W. Parker and Sons (eds.). Londres, The Office, vol. 85, 757.
- Thomas, Adams R. 1953. “Washington Irving — Another Letter from Spain”, en *American Literature*. Durham, Carolina del Norte, Duke University Press Stable, vol. 25, no. 3, 354 — 358.
- Thornton, Lynne. 1996. *La femme dans la peinture orientaliste*. París, ACR.
- Tinterow, Gary, y Geneviève Lacambre. 2003. *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*. Nueva York, MET.
- Todd, R. Larry (ed.). 2004. *Nineteenth — Century Piano Music*. Nueva York, Routledge.
- Torre Molina, María José de la. 2001. “Música y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759 — 1833)”, en *Campos interdisciplinares de la musicología*, V Congreso de la SEdeM, 25 — 28/X/2000, Begoña Lolo (coord.). Barcelona, SEdeM.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \_\_\_\_\_. 2003. “La música y el baile en España a través de la mirada de Wilhelm von Humboldt (1799 — 1800)”, en *Los Extranjeros en la España Moderna*, Actas del I Coloquio Internacional, Universidad de Málaga, 28 — 30/XII/2002, María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal (dirs. congreso). Málaga, Ministerio de Ciencia e Innovación, vol. 2, 751 — 760.
- Torres Cortés, Norberto. 2013. “Fuentes Iconográficas de la guitarra flamenca: de la guitarra popular a la guitarra ‘pre — flamenca’ en la primera mitad del siglo XIX”, en *La Madrugá, Revista de Investigación sobre flamenco*. Murcia, Universidad de Murcia, junio de 2013, no. 8, 111 — 114.  
<<https://revistas.um.es/flamenco/article/view/179591/150541>> (18/XI/2017)
- Torres González, Begoña (dir.). 2011. *Museo del Romanticismo. La colección*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.
- Torres Mulas, Jacinto. 1990. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812 — 1990). Estudio crítico bibliográfico. Repertorio general*. Madrid. Instituto de Bibliografía Musical, Universidad Complutense.
- Trancón Pérez, Santiago. 2004. *Texto y Representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*. Tesis doctoral, Francisco Gutiérrez Carbajo (dir.). Madrid, UNED, Facultad de Filología, Dpto. de Teatro Contemporáneo.  
<<http://www2.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf>> (8/III/2016)
- Tromans, Nicholas. 2007. *David Wilkie: The People’s Painter*. Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Tubino, Francisco M. 1862. *La corte en Sevilla: crónica del viaje de SS.MM. y AA.RR. a las provincias andaluzas en 1862*. Sevilla, s.n.
- Tuda Rodríguez, Isabel (ed.). 2005. *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid I. Retratos. Artistas plásticos*. Madrid, MMM.
- \_\_\_\_\_. 2006a. *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid II. Retratos. Artistas de la escena*. Madrid, MMM.
- \_\_\_\_\_. 2006b. *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid III. Retratos, Escritores, músicos, artistas de circo, toreros*. Madrid, MMM.
- Turina Gómez, Joaquín. 1997. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial.
- Tyler Northup, George (ed.). 1913. *George Ticknor’s travels in Spain*. Toronto, Universidad de Toronto.

- Urruela, María Cristina. 2005. “María Pilar Sinués y la cuestión de la mujer”, en *Literatura y feminismo en España: XV — XXI*, Lisa Wollendorf (coord.). Barcelona, Icaria, 155 — 170.
- Utrera Gómez, Reyes. s.f. Voz “Franzen y Nissen, Christian”, en *Diccionario Biográfico Español*. Madrid, Real Academia de la Historia. <<http://dbe.rah.es/biografias/82291/christian-franzen-y-nissen>> (4/VII/2019)
- Val Cubero, Alejandra. 2010. “Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte”, en *Arte, individuo y sociedad*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid UCM, Servicio de publicaciones, vol. 22, no. 2, 63 — 72.
- Vapereau, Gustave. 1876. Voz “Bourgoing, Jean — François”, en *Dictionnaire universel des littératures*. París, Hachette, 2 tomos en 1 vol., 316.
- Vargas Liñán, Belén. 2008. “La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de La Moda de Cádiz”, en *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González, Consuelo Pérez Colodrero (coords.). Granada, Universidad de Granada, Editorial Universidad de Granada, 345 — 364.
- \_\_\_\_\_. 2016. “La sociedad de cuartetos clásicos de Eduardo Guervós del Castillo, pionera en la difusión de la música clásico — romántica en Granada”, en *Música oral del Sur: revista internacional*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, no. 13, 127 — 154. <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/5-la-sociedad-de-cuartetos-clasicos-de-eduardo-guervos-del-castillo-pionera-en-la-difusion-de-la-musica-clasico-romantica-en-granada.pdf>> (27/V/2018)
- Vázquez Tur, Mariano. 1991. “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”. III Congreso Nacional de Musicología, enero — septiembre de 1991, en *Revista de Musicología*. Madrid, SEdeM, vol. 14, no. 1 — 2, 225 — 248.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel. 2002. “La imagen de España en los relatos de viaje alemanes a partir de 1800”, en *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, Miguel Ángel Vega Cernuda y Henning Wegener (eds.). Madrid, Editorial Complutense, 95 — 130.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel, y Henning Wegener. 2002. “Cómo nos vimos, cómo nos vemos”, en *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*,

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Miguel Ángel Vega Cernuda y Henning Wegener (eds.). Madrid, Editorial Complutense, 17 — 28.
- Vega González, Jesusa. 2004. “Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: Una aventura lejos de la civilización”, en *Disparidades. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Madrid, CSIC, vol. 59, no. 2, 93 — 1226.
- Vega Rodríguez, Pilar. 2006. Carolina Coronado: (1820 — 1911). Madrid, AI — Mudayna.
- Vega Toscano, Ana. 1998. “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid, ICCMU vol. 5, 129 — 146.  
<<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61253>> (11/V/2019)
- Vergo, Peter. 2010. *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. Londres, Phaidon.
- Vicente Galán, María Luisa. 1999. *Las ilustraciones románticas literarias de las revistas y novelas publicadas en Madrid. (1830 — 1850)*. Tesis doctoral, Francisco Calvo Serraller (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Arte Contemporáneo III.  
<<https://eprints.ucm.es/2538/1/T23887.pdf>> (24/VI/2017)
- Vidal Galache, Florentina, y Benicia Vidal Galache. 2012. *De princesas, señoras y otras clases de mujeres*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Viera de Miguel, Manuel. 2016. *El imaginario visual de la nación española a través de las grandes exposiciones universales del siglo XIX: ‘postales’, fotografías, reconstrucciones*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid UCM.
- Villarreal Gato, Lucía. 2006. Voz “Errazu y Rubio de Tejada, Ramón de”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda y Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 3, 999.
- Villegas Zeda, José. 1897. “Los teatros de Madrid”, en *Álbum Salón*. Barcelona, Centro editorial artístico de Miguel Seguí, 21 de noviembre de 1897, vol. 1, no. 1, 9.
- Villoria Prieto, Javier. 2014. “*Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón*” de Washington Irving, en la traducción de José García de Villalta (1833 — 1834). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Estudios críticos.  
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-vida-y-viajes-de-cristobal-colon-de-washington-irving-en-la-traduccion-de-jose-garcia-de-villalta-1833-1834/>> (18/XI/2017)

- Virgili Blanquet, María Antonia. 1999. Voz “Cinna, Óscar de la”, en DMEH, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general). Madrid, SGAE, vol. 3, 713.
- Vives Casas, Francisca. 2006. “La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX”, en *Vasconia. Cuadernos de Historia — Geografía*, Actas de las VIII Jornadas de Historia Local, “Discursos y prácticas de género. Mujeres y hombres en la historia de Euskal Herria”, Bilbao, 11 — 13 de noviembre de 2004. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Dpto. de Historia del Arte. Leioa, Sociedad de Estudios Vascos, no. 35, 103 — 117. <<http://ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/vasconia/article/view/295/291>> (25/X/2015)
- Vives i Piqué, Rosa, y María Luisa Cuenca García. 1994. *Mariano Fortuny Marsal / Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y dibujos*. Madrid, Biblioteca Nacional, Electa.
- Walter, Horst. 2006. Voces “Elssler, Joseph; Elssler, Johann [Florian]; Elssler, Fanny [Franziska]”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan Publishers, segunda edición, vol. 8.
- Wilson — Bureau, Juliet (ed.). 1991. *Manet by himself: Correspondence and Conversation; paintings, pastels, prints and drawings*. Nueva Jersey, Edison, Chartwell Books.
- Yeves Andrés, Juan Antonio (ed.). 2011. *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- Zugaza Miranda, Miguel, y Francisco Calvo Serraller (dirs.). 2006. *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, 6 vols.

# ANEXOS

## Anexo I. Listado de Figuras

- Fig. 1. Genealogía de las principales figuras masculinas de la familia Madrazo..... 56
- Fig. 2. Genealogía de las principales figuras femeninas de la familia Madrazo..... 57
- Fig. 3. José de Madrazo y Agudo. *Isabel Kuntz y Federico de Madrazo en Virgen con el Niño*, 1816, óleo sobre lienzo, 47 x 38 cm. Madrid, col. Comunidad Autónoma de Madrid, no. inv. Madrazo – 08. (González López y Martí Ayxela 2016, 18)..... 58
- Fig. 4. José de Madrazo y Agudo. *Isabel Kuntz*, dibujo preparatorio para *Pifferari en el soportal de Via Baccina de Roma*, 1812, col. part. (González López y Martí Ayxela 2016, 178) ..... 58
- Fig. 5. Federico de Madrazo y Kuntz. *Isabel Kuntz Valentini* (detalle), 1848 – 1850, óleo sobre lienzo, 70,5 x 57,4 cm. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 32. (González López & Martí Ayxela, 2016, 177) ..... 58
- Fig. 6. Anónimo. *Isabel Kuntz Valentini* (detalle), 1860 – 1865, albúmina sobre papel fotográfico, 173 mm x 130 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF00624. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/1e/1e0a/1e0a087f-e284-4d1f-83f9-c8d50543d142/f42ed370-90c6-4c42-b3d2-49a248f97e99.jpg>> (19/III/2019) ..... 58
- Fig. 7. José de Madrazo y Agudo. *Pifferari en el soportal de Via Baccina de Roma*, 1812, óleo sobre lienzo, 79 x 96 cm. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 05. (J. L. Díez 1998b, 233) ..... 59
- Fig. 8. Federico de Madrazo y Kuntz. *Luisa Garreta de Madrazo*, 1847 – 1855, óleo sobre lienzo, 58,8 x 49 cm. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 28. 28. (González López y Martí Ayxela 2016, 185) ..... 63
- Fig. 9. Federico de Madrazo y Kuntz. *Jean – Auguste Dominique Ingres*, 1833, óleo sobre lienzo, 55 x 45 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America, no. cat. A – 286. <<http://hispanicsociety.emuseum.com/objects/884/jean-auguste-dominique-ingres?ctx=46995429-3f2b-4858-a04a-4c4a217a3952&idx=0>> (21/II/2019 ..... 65
- Fig. 10. Sin autor conocido. El violín de Ingres, partitura de Don Giovanni y materiales de pintura, fotografía, s. f. Montauban, Musée Ingres. <<https://media.musees-occitanie.fr/images/artistes/anonyme/le-violon-d-ingres/photo.jpg>> (14/X/2015) 65

- Fig. 11. Jean Auguste Dominique Ingres, y Madeleine Chapelle. Nota de [Jean Auguste] Ingres y de su mujer a los señores Madrazo por la que les preguntan si quieren cenar con ellos. Madrid, MNP, AMP, col. familia Madrazo (1833 — 1858), sig. AP: 2, no. exp. 3, s.f., se fecha de modo aproximado [1/I/1830 — 1/I/1867] <[https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=ingres&start=0&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch\\_doctype&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and&msstored\\_fld82=37452](https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=ingres&start=0&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and&msstored_fld82=37452)> (22/I/2019). ..... 66
- Fig. 12. Fotografía de Cecilia e Isabel de Madrazo, s. f. (J. L. Díez 1994c, 294) ..... 68
- Fig. 13. Federico de Madrazo y Kuntz. *Cecilia, Isabel y Ricardo de Madrazo y Garreta*, 1865, óleo sobre lienzo, 0, 90 x 0, 72 cm. Madrid, col. part. .... 68
- Fig. 14. Federico de Madrazo y Kuntz. *Cecilia de Madrazo a los trece años*, 1859. s.l., col. part. (González López y Martí Ayxela 2016, 24) ..... 69
- Fig. 15. Federico de Madrazo y Kuntz. *Cecilia de Madrazo*, 1855. s.l., col. part. (González López y Martí Ayxela 2016, 208) ..... 69
- Fig. 16. Anónimo. Fotografía de la obra de Mariano Fortuny y Marsal *Cecilia tocando el piano*, ca. 1866, acuarela sobre papel, paradero desconocido. Venecia, Museo Fortuny, no. inv. 4052A. (Barón 2005, 208) ..... 71
- Fig. 17. Mariano Fortuny y Marsal. *Cecilia de Madrazo a los veintitrés años*, 1869, dibujo, 33 x 37, 8 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya [MNAC], no. cat. 035770 – D. <<http://www.museunacional.cat/es/colleccio/cecilia-de-madrazo-tocando-el-piano/maria-fortuny/035770-d>> (9 de mayo de 2013) ..... 73
- Fig. 18. Fotografía de la obra de Mariano Fortuny y Marsal *Cecilia tocando el piano* [*en Portici*], 1874, lápiz sobre papel, paradero desconocido. Venecia, Museo Fortuny, no. inv. 3820. (Barón 2017, 208) ..... 74
- Fig. 19. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Isabel de Madrazo Garreta*, 1859, óleo sobre cartón, 19 x 16 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 36 (González López y Martí Ayxela 2016, 217) . .... 76
- Fig. 20. Jean Laurent y Minier. *Raimundo de Madrazo*, 1855 – 1860, papel a la sal, papel fotográfico, 336 x 250 mm. Madrid, MNP, col. Madrazo, no. cat. HF00574 <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/raimundo-de-madrazo/aa8f91f4-0312-4316-963c-9fc19ac78483?searchid=4f646763-cb23-ca77-f46f-da7359e67270>> (24/VIII/2018) ..... 76

- Fig. 21. Federico de Madrazo y Kuntz. *Luis de Madrazo*, 1856, óleo sobre lienzo, 59 x 49, 5 cm. Madrid, col. Madrazo, Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 15. (González López y Martí Ayxela 2016, 197) ..... 76
- Fig. 22. Luis de Madrazo y Kuntz. *Retrato de Isabel de Madrazo Garreta, ante el piano*, 1867, óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio de Bienes Culturales, Comunidad de Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 52. (González López y Martí Ayxela 2016, 219) ..... 76
- Fig. 23. Federico de Madrazo y Kuntz. *Cecilia de Madrazo a los trece años* (detalle), 1859. s.l., col. part. .... 78
- Fig. 24. Mariano Fortuny y Marsal. Fotografía de *Cecilia tocando el piano* (detalle), ca. 1866. .... 78
- Fig. 25. Luis de Madrazo y Kuntz. *Retrato de Isabel de Madrazo Garreta, ante el piano* (detalle), 1867. .... 78
- Fig. 26. Mariano Fortuny y Marsal. *Cecilia de Madrazo a los veintitrés años* (detalle), 1869. .... 78
- Fig. 27. Mariano Fortuny y Marsal. *Cecilia tocando el piano [en Portici]* (detalle), 1874. .... 78
- Fig. 28. Adèle d’Affry [Marcello]. *Rosina*, 1869. (Armiñán Santonja 2015, 246) ..... 78
- Fig. 29. Anónimo. *Estudio de Luis de Madrazo*, 1890 – 1900, platinotipo sobre papel fotográfico, 238 x 179 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF00578. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/40/40e8/40e81649-dce8-4468-b3d1-6cf2618640ca/e6d5a5ae-d9dd-4bcd-8c31-66d58d160f78.jpg>> (10/IX/2014) ..... 79
- Fig. 30. Anónimo. *Estudio de Luis de Madrazo* (detalle). .... 79
- Fig. 31. Luis de Madrazo y Kuntz. *Retrato de señora*, 1875 – 1880, óleo sobre lienzo, 11 x 84 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004734. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/34/340c/340c2796-0060-4a20-9964-d8b38c0839cf/24edc53c-e422-425e-b495-b57855decf0c.jpg>> (30/VI/2018) ..... 80
- Fig. 32. Luis de Madrazo y Kuntz. *Luisa de Madrazo Garreta*, 1852, óleo sobre cartón, 18, 2 x 14 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 68. (González López y Martí Ayxela 2016, 211) ..... 81
- Fig. 33. Luis de Madrazo y Kuntz. *Luisa de Madrazo Garreta*, 1854, óleo sobre papel, 18 x 13, 5 cm., firmado con las iniciales L. M. en el lateral inferior izquierdo; en el

- lateral inferior derecho indica “Paris, 1854”. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 63. (González López y Martí Ayxela 2016, 213) ..... 81
- Fig. 34. Luis de Madrazo y Kuntz. *Luisa de Madrazo Garreta*, 1860 óleo sobre lienzo, 58 x 43 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 60. (González López y Martí Ayxela 2016, 214) ..... 81
- Fig. 35. Luis de Madrazo y Kuntz. *Retrato femenino*, 1862 – 1868, óleo sobre lienzo, 112 x 87 cm. Madrid, Comunidad de Madrid, Patrimonio de bienes culturales, no. inv. 207, en Resolución 21 de abril de 2005, B.O.E. 30 de mayo de 2005, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 72..... 81
- Fig. 36. Ricardo de Madrazo y Garreta. *Cecilia y Dolores de Madrazo*, 1908, óleo sobre lienzo, 78 x 0, 97 cm. s.f., col. part. (González López y Martí Ayxela 2007, 357. 83
- Fig. 37. Ricardo de Madrazo y Garreta. *Cecilia y Dolores de Madrazo* (detalle). ..... 84
- Fig. 38. Ricardo de Madrazo y Garreta. *En el patio*, 1893. (Bordas y Arriaga 1993, 207) ..... 84
- Fig. 39. Federico de Madrazo y Kuntz. *Mercedes de Madrazo*, 1887. (González López y Martí Ayxela 2016, 236) ..... 84
- Fig. 40. Luis de Madrazo y Kuntz. *María Teresa de Madrazo y de Madrazo*, 1883 – 1884, óleo sobre lienzo, 75 x 65 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 83. (González López y Martí Ayxela 2016, 233). ..... 85
- Fig. 41. Luis de Madrazo y Kuntz. *Sofía de Madrazo Rosales*, 1875 – 1880, óleo sobre lienzo, 119 x 95, 5 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 75. (González López y Martí Ayxela 2016, 237) ..... 85
- Fig. 42. Anónimo. *Estudio de Luis de Madrazo*, 1890 – 1900, platinotipo sobre papel fotográfico, 238 x 179 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF00578. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/estudio-de-luis-de-madrazo/689d6a55-9af8-437a-9a80-b51873bccd31>> (2/VII/2018) ..... 85
- Fig. 43. Luis de Madrazo y Kuntz. *Federico de Madrazo* (detalle), 1885, óleo sobre lienzo, 138,5 x 98 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 57. Incluye la dedicatoria “A mi hija María Teresa dedico este retrato/de su abuelo el E. S. D. Federico de Madrazo en memoria de su madre que tanto lo deseó/Madrid, 18 de julio de 1885. Luis de Madrazo”. (González López y Martí Ayxela 2016, 183) ..... 86
- Fig. 44. Luis de Madrazo y Kuntz. *Pedro de Madrazo*, 1885, óleo sobre lienzo, 126, 3 x 90, 5 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 41. (González López y Martí Ayxela 2016, 189) ..... 86



- Fig. 45. Anónimo. *Manuela Rosales*, fotografía de época, s.f. (González López y Martí Ayxela 2016, 393) ..... 86
- Fig. 46. Anónimo. *Luis de Madrazo*, 1880 – 1890, platinotipo sobre papel fotográfico, 165 x 117 mm. Madrid, MNP, col. familia Madrazo, no. cat. HF00451. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/f7/f789/f789351d-57b4-4db9-beab-d9d01a179de8/6d718f78-515a-4809-b5c6-12ffc10d4918.jpg>> (24/VIII/2018). ..... 86
- Fig. 47. Federico de Madrazo y Kuntz. *Ricardo de Madrazo y Garreta* (detalle), 1876, óleo sobre lienzo, 0,45 x 0,35 cm. Madrid, col. part. Incluye la dedicatoria “A mi querido hijo/Ricardo/F. de Mo./1876”. (J. L. Díez 1994c, 328) ..... 86
- Fig. 48. Federico de Madrazo y Kuntz. *Mercedes de Madrazo* (detalle), 1887, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo del Romanticismo, no. inv. 1808. (González López y Martí Ayxela 2016, 236) ..... 86
- Fig. 49. Luis de Madrazo y Kuntz. *Sofía de Madrazo Rosales* (detalle), 1875 – 1880.. 86
- Fig. 50. Luis de Madrazo y Kuntz. *María Teresa de Madrazo y de Madrazo* (detalle), 1883 – 1884 ..... 86
- Fig. 51. Federico de Madrazo y Kuntz. *Retratos de Don Santiago y Don Vicente de Masarnau*, s.f, dibujos a lápiz de grafito. Madrid, BNE, BDH, DIB/15/28/12..... 91
- Fig. 52. Federico de Madrazo y Kuntz. *Santiago de Masarnau*, 1833, dibujo a lápiz. Madrid, MNP, D005391<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000208392>> (30/VII/2018)..... 91
- Fig. 53. Federico de Madrazo y Kuntz. *Vicente de Masarnau*, 1834, dibujo a lápiz. Madrid, MNP, D005394. (J. L. Díez 1994c, 365)..... 91
- Fig. 54. Federico de Madrazo y Kuntz. *Agustín Medeck*, s.f., óleo sobre lienzo. (Martínez Sierra 1920, 3) ..... 96
- Fig. 55. José de Madrazo y Agudo. *Dama al piano*, s.f, s.l., col. part. (González López y Martí Ayxela 2007, 311) ..... 98
- Fig. 56. José de Madrazo y Agudo. *Autorretrato*, ca. 1840, óleo sobre cartón, 73,5 x 56 cm. Madrid, MNP, no. cat. P04470. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/13b2c74b-7844-4ef3-8a1d-95253f41b78e>> (5 de julio de 2014..... 99
- Fig. 57. Federico de Madrazo y Kuntz. *Carlota de Madrazo*, 1832, s.l., col. part. (González López y Martí Ayxela 2016, 392) ..... 99

- Fig. 58. Carlota de Madrazo y Kuntz. Carta a Federico de Madrazo (fragmento), (5/IX/1883). <[https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=carlota+de+madrazo&start=0&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch\\_doctype&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and&msstored\\_fld82=34970](https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=carlota+de+madrazo&start=0&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and&msstored_fld82=34970)> (4/VII/2018) ..... 100
- Fig. 59. Federico de Madrazo y Kuntz. “D. Santiago de Masarnau”, *El Artista*, 1/VII/1836. Madrid, BNE, 1889-917X. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003648809&search=&lang=en>> (23/IX/2017) ..... 107
- Fig. 60. Federico de Madrazo y Kuntz (dibujo), Domingo Martínez Aparicio (grabado). *Retrato de Eugenio de Ochoa*, 1857, estampa, 182 x 247 mm. Madrid, BNE, BDH, col. Valentín Carderera. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000029481>> (2/V/2018) ..... 108
- Fig. 61. Federico de Madrazo y Kuntz. *Pedro de Madrazo y Kuntz*, 1842, óleo sobre lienzo, 97 x 75, 3 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America, no. cat. A1783. <<http://hispanicsociety.emuseum.com/objects/1456/pedro-de-madrazo-y-kuntz?ctx=fc4e4b9c-ca0a-45e1-92d0-9fce79c12b86&idx=168>>(23/IV/2019)... 112
- Fig. 62. Pedro de Madrazo y Kuntz. Portada de *Cánticos y salmos de varios compositores alemanes que se ejecutan en la Escuela Especial de Música del colegio preparatorio de D. Vicente de Masarnau por Pedro de Madrazo*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Mateis Muñoz, 1845. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000093513&page=1>> (21/II/2018)..... 115
- Fig. 63. Anuncio: “Oraciones puestas en música por varios compositores alemanes”, *La Zarzuela*, 3/III/1856, año I, no. 5, 40. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0025179584&search=&lang=en>> (17/I/2019) ..... 115
- Fig. 64. Música: “Publicación del Método de J. N. Hummel traducido por Santiago de Masarnau”, *El Artista*, 1835. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003646979&search=&lang=en>> (22/IX/2017) ..... 116
- Fig. 65. Mariano Fortuny y Marsal. *Adelaida del Moral, esposa de Agrasot*, 1874, acuarela, 35 x 24, 5 cm. Barcelona, col. part. (Sarpe 1999, 45) ..... 118
- Fig. 66. Anónimo. *Velada en villa Martinori, hogar de Cecilia de Madrazo y Mariano Fortuny y Marsal en Roma, ca. 1873 – 1874*, fotografía. (Hernández Guardiola 2002, 55) ..... 119

- Fig. 67. Prosper d'Épinay [barón d'Épinay]. *Mariano Fortuny*, 1869, barro cocido, 39 x 22 cm. Madrid, MNP, no. cat. E001034. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/busto-de-mariano-fortuny/af21a5a7-08f0-454f-9baa-d5b0b9d6e3fd>> (26/II/2018) ..... 120
- Fig. 68. Federico de Madrazo y Kuntz. *El pintor Mariano Fortuny*, 1867 óleo sobre lienzo, 0, 54 x 0, 42 cm. Barcelona, MNAC, no. cat. 1390. <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/retrato-de-busto-de-maria-fortuny/federico-de-madrazo/045962-000>> (2/V/2019)..... 121
- Fig. 69. Federico de Madrazo y Kuntz. Autorretrato, 1858, óleo sobre lienzo, 0, 41 x 0, 18 cm. Madrid, col. part. .... 121
- Fig. 70. Federico de Madrazo y Kuntz. *Cecilia de Madrazo*, 1869, óleo sobre lienzo, 0, 60 x 0, 40 cm. Barcelona, MNAC, no. inv. 25963, no. cat. 1391. (J. L. Díez 1994c, 311) ..... 121
- Fig. 71. Anónimo. *Interior del palacio Martinengo de Venecia, con Cecilia de Madrazo y su hija María Luisa Fortuny*, 1889 – 1895, albúmina sobre papel fotográfico, 170 x 230 mm. Madrid, MNP, col. Madrazo, familia Daza Campos, no. cat. HF00554. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/1b/1b94/1b949281-337e-4812-91cc-935f8a6c1772/075bf7be-4b3d-4699-9456-7c43866f0c86.jpg>> (6/III/2013) ..... 124
- Fig. 72. Anónimo. *Estudio de Luis de Madrazo, en casa de José de Madrazo* (detalle), 1860, fotografía. Madrid, archivo Comunidad de Madrid. (González López y Martí Ayxela 2007, 34) ..... 125
- Fig. 73. Luis de Madrazo y Kuntz. *José Picón*, 1860, óleo sobre lienzo, 71, 5 x 62, 3 cm. Madrid, archivo Comunidad de Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 39. (González López y Martí Ayxela 2016, 277) ..... 125
- Fig. 74. Luis de Madrazo y Kuntz. *María Teresa de Madrazo en María Luisa Fortuny de Madrazo y María Teresa de Madrazo* (detalle), 1883 – 1884, óleo sobre lienzo, 98 x 79 cm. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 61. .... 137
- Fig. 75. Federico de Madrazo y Kuntz. *Raimundo de Madrazo*, 1875, óleo sobre lienzo, 46, 5 x 38, 5 cm. Madrid, MNP, no. cat. P007662. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-raimundo-de-madrazo-y-garreta-hijo-del/e0a00ca9-46bf-46ee-9d7a-b28f2e59ba48?searchid=0ba370f1-65a1-4a61-4ec0-ab3c3aaae0e>> (21/IV/2018) ..... 138

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Fig. 76. Luis de Madrazo y Kuntz. *Juan de Madrazo*, 1867 – 1870, óleo sobre lienzo, 65, 2 x 53, 5 cm. Madrid, col. Madrazo, no. inv. Madrazo – 76. (González López y Martí Ayxela 2016, 201) ..... 138
- Fig. 77. Sin autoría conocida. “Victor de Mirecki”, *Ilustración Musical Hispano – Americana*, 15/II/1895, VIII, no. 170, 214. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026888389&search=&lang=en>> (30/IV/2014) ..... 142
- Fig. 78. José Vallejo y Galeazo (litografía), Federico de Madrazo y Kuntz (dibujo). “Oscár [sic] de la Cinna. Pianista húngaro”, *La Zarzuela. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, 1/VII/1857, año 2, no. 70, 8. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0025178011&search=&lang=es>> (12/VII/2017)..... 144
- Fig. 79. La Zarzuela. “Anuncio. Gran almacén de música Casimiro Martín”, *La Zarzuela. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, 14/VII/1856, año I, no. 24, 8. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0025179755&search=&lang=en>> (11/VII/2017)..... 145
- Fig. 80. L. Taberner (ilustración); J. Palacios (litografía). *Óscar de la Cinna. Deuxième Sérénade Mauresque. Pensée Poétique pour Piano* (cubierta). 1884, op. 245, Madrid, Antonio Romero. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117547&page=1>> (10/IV/2017) ..... 145
- Fig. 81. J. Z. (litografía). *Deux Berceuses. Zwei Wiegenlieder. Deux Pensées poétiques pour piano*, Óscar de la Cinna (cubierta), Madrid, Andrés Vidal hijo, opp. 120 – 21, Instituto litográfico C. G Röder, 1876? <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117547&page=1>> (10/IV/2017) ..... 154
- Fig. 82. Eduardo Rosales Gallinas. *Concepción Serrano, después condesa de Santovenia*. 1871, óleo sobre lienzo, 163 x 106 cm. Madrid, MNP, no. cat. P006711. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/concepcion-serrano-despues-condesa-de-santovenia/6b59cb90-cba8-447d-ba74-30edae95d2>> (5/V/2019) ..... 167
- Fig. 83. Federico de Madrazo y Kuntz. *Sofía Vela y Querol*, 1850, óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm. Madrid, MNP, no. cat. P04449. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/ec/ec73/ec7386e7-8328-41e4-96fc-d4f4b3840785/b6faef8c-d666-493d-978d-dbaef1686b4d.jpg>> (10/IV/2016) ..... 176

- Fig. 84. Sofía Vela y Querol. Carta de Sofía Vela a Federico Madrazo por la que le recomienda al dador de la carta, Juan Baeza, peón de albañil (fragmento), s.f. (fecha de manera aproximada en el archivo 1835-1894), Madrid, MNP, Archivos Personales, col. Familia Madrazo (1833 – 1858), signatura AP: 2, no. exp. 26, 2. <[https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=sof%C3%ADa+vela&start=0&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch\\_doctype&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and&msstored\\_fld82=37481](https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=sof%C3%ADa+vela&start=0&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and&msstored_fld82=37481)> (28/IV/2019) ..... 177
- Fig. 85. Ventura de la Vega. Carta a Federico Madrazo por la que le dice que José Tenorio se marcha y quiere despedirse de ellos, por lo que les cita en su casa, Madrid, MNP, AMP, AP, col. familia Madrazo, s.f. signatura AP: 12, no. exp. 61, s.f., [está fechada de modo aproximado en archivo, 1/I/1840 – 1/I/1894]. <[https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=ventura+de+la+vega&start=1&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch\\_doctype&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and&msstored\\_fld82=37825](https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=ventura+de+la+vega&start=1&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and&msstored_fld82=37825)> (29/IV/2019) ..... 178
- Fig. 86. Federico de Madrazo y Kuntz. *El escritor Ventura de la Vega*, 1849, óleo sobre lienzo, 61 x 52 cm. Madrid, MNP, no. cat. P04457. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/57/577a/577a9643-8e7d-4b33-8953-6905eec012ac/7102cea2-b693-4989-9d50-cea48ba0b54b.jpg>> (19/I/2011) ..... 179
- Fig. 87. Federico de Madrazo y Kuntz. *Ventura de la Vega*, 1834. Madrid, MNP, no. cat. D5404. (J. L. Díez 1994c, 368) ..... 179
- Fig. 88. Federico de Madrazo y Kunt. *El Gran Capitán recorriendo el campo de la batalla de Ceriñola* (detalle), 1835, óleo sobre lienzo, 134, 3 x 187, 5 cm. Madrid, MNP, no. cat. P007806. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gran-capitan-recorriendo-el-campo-de-la/33710fe0-8581-47c7-92b2-6d25d7ee5d4d>> (29/IV/2019) ..... 179
- Fig. 89. Antonio María Esquivel. *María Manuela Oreiro Lema*, 1841. Madrid, RCSMM. (Molina Martínez y Molina Jiménez 2003, cubierta) ..... 179
- Fig. 90. Rosario Weiss. *Manuela Oreiro de Lema*, 1841, litografía. Madrid, BNE, BDH, col. Valentín Carderera, no. cat. IH – 6668. . <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000029414>> (5/VII/2012) ..... 181
- Fig. 91. José de Madrazo y Agudo. *Isabella Colbran/ Academia filarmónica al servicio de S.M.C* [*Isabella Colbran/Accademia Fil — armonica al servizio di S.M.C.*],

- firmado y fechado “Madrazo fece Roma 1810”, estampa aguafuerte, 145 x 115 cm. Madrid, BNE, BDH, IH2139/3/1, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000031101>> (16/IX/2018) ..... 183
- Fig. 92. José de Madrazo y Agudo. *La cantante Isabel Colbrand*, 1810, aguafuerte sobre papel avitelado, 254 x 196 mm. Madrid, MNP, no. inv. G4578. (C. G. Navarro y J. L. Díez 2014, 24) ..... 183
- Fig. 93. José de Madrazo y Agudo (atribuido). *Ritratto di Isabella Colbran*, ca. 1806 – 1807, óleo sobre lienzo, 115, 5 x 86,7 cm. Bolonia, Museo Internazionale et Biblioteca della música di Bologna, no. inv. 1943, B 38226. (Bianconi e Isotta 2006, 142) ..... 184
- Fig. 94. José de Madrazo y Agudo. *Retrato femenino*, s.f., lápiz sobre papel avitelado, 435 x 332 mm. Nueva York, The Hispanic Society of America, no. inv. A – 681. (C. G. Navarro y J. L. Díez 2014, 25) ..... 184
- Fig. 95. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Adelina Patti*, 1873, óleo sobre lienzo, 100 x 67 cm. Madrid, Museo de Historia de Madrid, no. inv. 00003.968. (Tuda Rodríguez 2006b, 37) ..... 185
- Fig. 96. Federico de Madrazo y Kuntz. *Retrato de Amalia Larios, marquesa de Larios y de Guadiaro*, 1874, óleo sobre lienzo, 2, 14 x 1, 43 cm. Madrid, col. part. (J. L. Díez 1994c, 455) ..... 187
- Fig. 97. Federico de Madrazo y Kuntz. *Retrato de Jesús de Monasterio*, 1871, óleo sobre lienzo, 76 x 61 cm. Madrid, col. museográfica RCSMM, no. inv. RC/2009/PCT/055. (Esteve y Pliego de Andrés 2019, 35) ..... 189
- Fig. 98. Último violín de D. Jesús de Monasterio, s.f. Madrid, BMVE, col. de patrimonio histórico. (fotografía, por la autora) ..... 189
- Fig. 99. Violín con el que aprendió a tocar el Mtro. Monasterio, s.f. Madrid, BMVE, col. de patrimonio histórico. (fotografía, por la autora) ..... 190
- Fig. 100. Eduardo Rosales Gallinas. *El violinista Pinelli*, 1869, óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004614. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-violinista-ettore-pinelli/6873e156-f112-426b-9259-fed04f213d28?searchid=64741d22-5f08-b6cc-6782-c76518270989>> (10/IV/2014) ..... 190
- Fig. 101. Eduardo Rosales Gallinas. *Cabeza de Hamlet (Retrato de Mariano Fortuny)*, ca. 1871, pluma sobre papel amarillento, 130 x 95 cm. Madrid, MNP, no. cat. D005104. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cabeza-de>

- hamlet-retrato-de-mariano-fortuny/4e5ae4f1-5a7e-458c-be01-ce04e797ff34>  
(30/IV/2016) ..... 191
- Fig. 102. Federico de Madrazo y Kuntz. *El pintor Eduardo Rosales*, 1867, óleo sobre lienzo, 46, 5 x 37 cm. Madrid, MNP, no. cat. P00461. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-eduardo-rosales/4f7269f7-da4e-455d-80dd-4c0292f2dc3b>> (24/IV/2016) ..... 191
- Fig. 103. Federico de Madrazo y Kuntz. *El violinista Escudero*, 1834. dibujo a lápiz. Madrid, MNP, no. cat. D005378. .... 195
- Fig. 104. Federico de Madrazo y Kuntz. “D. Ramón Carnicer”, sección “Galería de ingenios contemporáneos”, *El Artista*, Madrid, 1/VII/1836, tomo III, 144. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003648809&search=&lang=en>> (24/IX/2017) ..... 195
- Fig. 105. Federico de Madrazo y Kuntz. *Tomás Genovés*, 1841, Roma, lápiz sobre papel, 250 x 190 mm. Madrid, Museo Nacional de Prado, no. cat. D3396. (J. L. Díez 1994c, 388) ..... 197
- Fig. 106. Federico de Madrazo y Kuntz. *Mariano José de Larra*, 1834, óleo sobre papel, 245 x 185 mm. Madrid, MNP, no. cat. D5403. (J. L. Díez 1994c, 367) ..... 197
- Fig. 107. Federico de Madrazo y Kuntz. *María del Pilar Osorio, duquesa de Fernán Núñez*, 1854, óleo sobre lienzo, 2, 24 x 1, 33 cm. Madrid, col. part. (J. L. Díez 1994c, 70) ..... 200
- Fig. 108. Jean Laurent y Minier. *Salón de los Retratos del palacio de Fernán Núñez* (detalle), 1875. Madrid, Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, Instituto del Patrimonio Cultural de España [IPCE], Archivo Ruiz Vernacci, no. de inv. VN — 08820. (García Lozano 2017, 191) ..... 200
- Fig. 109. Federico de Madrazo y Kuntz. Carta a Raimundo de Madrazo en la que trata acerca de los trajes del baile de los Duques de Fernán – Núñez, 4/IV/1863 (fragmento). .... 201
- Fig. 110. Juan Comba y García. “Presentación de la comparsa ‘la Commedia dell’arte’ ante SS. MM. los reyes y SS. AA. RR. los infantes Doña Paz y Don Fernando”, *La Ilustración Española y Americana*, 15/III/1884, año XXVIII, no. 10, 168 – 169. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001117323&search=&lang=es>> (14/III/2016) ..... 200

- Fig. 111. Juan Comba y García. “Fiesta de caridad celebrada en el palacio de los Excmos. Sres. Duques de Fernán – Núñez á beneficio de las víctimas de los terremotos, en la noche del 27 de enero”, *La Ilustración Española y Americana*, 15/II/1885, año XXIX, no. 6, 88 – 89. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001117323&search=&lang=es>> (14/III/2016) ..... 203
- Fig. 112. Juan Comba y García. “Fiesta de caridad” (detalle), 15/II/1885, año XXIX, no. 6, 88 – 89. .... 204
- Fig. 113. Federico de Madrazo y Kuntz. *Carolina Coronado*, ca. 1855, óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Madrid, MNP, no. cat. P04451<<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/da/da0d/d a0d8703-d12a-4c08-b340-01015f20b4da/17c80f4c-11cb-4411-a5a9-81ed5d3340e5.jpg>> (30/III/2016). .... 207
- Fig. 114. Luis de Madrazo y Kuntz. *Carolina Coronado*, 1857. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. 217. (González López y Martí Ayxela 2016, 261).....207
- Fig. 115. Federico de Madrazo y Kuntz. *Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches*, 1853, óleo sobre lienzo, 126 x 89 cm. Madrid, MNP, no. cat. P0287. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/5a/5aa9/5aa9dcdd -3e53-40bd-84f4-d5afad8cbfdd/128f9564-43a8-4ae6-8183-84c6da85cc8c.jpg>> (3/II/2016)..... 208
- Fig. 116. John Phillip (atribuido). *Gonzalo de Vilches, I conde de Vilches*, 1835 – 1840, óleo sobre lienzo, 75 x 64 cm. Madrid, MNP, no. cat. P02878. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/c8/c863/c8635ee3 -bb29-43e1-a118-2b2936669061/2cc8a77a-d503-404b-90b1-495e28380560.jpg>> (3/VII/2018)..... 208
- Fig. 117. Valentín Carderera y Solano. *Gonzalo de Vilches, luego I conde de Vilches*, 1827, óleo sobre lienzo, 75 x 63 cm. Madrid, MNP, no. cat. P02978. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/gonzalo-de-vilches-luego-i-conde-de-vilches/0dd7ddaa-90a9-41ab-aaa9-c76a7b3d2d25>> (27/IV/2019).... 208
- Fig. 118. Federico de Madrazo y Kuntz. *Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches* (detalle), 1953..... 210
- Fig. 119. Despedida y firma de la condesa de Vilches, Amalia de Llano y Dotres. Carta a Federico de Madrazo por la que se disculpa por no haber ido a recoger un cuadro de su estudio, s.f., MNP, AMP, AP: 11, no. exp. 18, 4 (fragmento).



- <[https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=condesa+de+vilches&start=1&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch\\_doctype&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and&msstored\\_fld82=37472](https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=condesa+de+vilches&start=1&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and&msstored_fld82=37472)> (5/VII/2018) ..... 211
- Fig. 120. Sin autoría conocida. “Uno de los salones de la aristocrática residencia de los condes de Vilches, en Madrid”, *La Esfera: Ilustración mundial* 22/II/1916, año 3, no. 108, 25. BVPH, Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2006. <[http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=4054318&interno=S&presentacion=pagina&posicion=25&registrardownload=0](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=4054318&interno=S&presentacion=pagina&posicion=25&registrardownload=0)> (2/IV/2019) ..... 212
- Fig. 121. L. Taberner (dibujo y litografía). *Lola de Bernis, Método de arpa* (portada ilustrada), Madrid, Lit. Donón, 1878. Madrid, BDH, BNE, bdh0000063659. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000063659&page=1>> (16/V/2018) ..... 213
- Fig. 122. Sin autoría conocida. s.t., ilustración, *Lola de Bernis, Método de arpa*, página preliminar. Madrid, BDH, BNE, bdh0000063659. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000063659&page=1>> (16/V/2018)..... 213
- Fig. 123. Sin autoría conocida. Nicholas Charles Bochsa, *Método de arpa conteniendo los principios de música, ejercicios, escalas, lecciones 8ª seguidos de 40 estudios progresivos* (cubierta), ca. 1840. Madrid, BDH, BNE, bdh0000146350. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000146350&page=1>> (17/V/2018)..... 214
- Fig. 124. Sin autoría conocida. s. t., *Método de arpa*, ilustración explicativa de las distintas partes de un arpa e imagen del autor, Nicholas Charles Bochsa, ca. 1840. Madrid, BDH, BNE, bdh0000146350. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000146350&page=1>> (17/V/2018)..... 214
- Fig. 125. Jean Laurent y Minier. *Srta. García. Primera arpista del Teatro Real*, (1861 y 1863). Madrid, Museo Municipal, no. inv. 35,100, 1001/18/1 – 735. (Tuda Rodríguez 2006b, 154) ..... 215
- Fig. 126. Jean Laurent y Minier. *Srta. García. Primera arpista del Teatro Real*, (1861 y 1863). Madrid, Museo Municipal, no. inv. 35,100, 1001/18/1 – 735. (Tuda Rodríguez 2006b, 154) ..... 215
- Fig. 127. Jean Laurent y Minier. *Thérèse Roaldés. Primera arpista del Teatro Real*, 1861 y 1863. Madrid, Museo Municipal de Madrid [MMM], no. inv. 1991/18/1 – 733. (Tuda Rodríguez 2006b, 166)..... 216

- Fig. 128. Jean Laurent y Minier. *Thérèse Roaldés*. Primera arpista del Teatro Real, 1861 y 1863. Madrid, Museo Municipal, no. inv. 1991/18/1 – 733. (Tuda Rodríguez 2006b, 166) ..... 216
- Fig. 129. Jean Laurent y Minier. *Thérèse Roaldés* (detalle), 1861 y 1863..... 217
- Fig. 130. Luis de Madrazo y Kuntz. *Retrato femenino*, 1862 – 1868. .... 217
- Fig. 131. Sin autoría conocida. “Esmeralda Cervantes [Clotilde Cerdá]”, portada de *La Ilustración Española y Americana*, 30/XI/1876, año XX, no. 44, 329. Madrid, HD, BNE.<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001092064&search=&lang=es>> (2/II/2016) ..... 218
- Fig. 132. Sin autoría conocida. “Esmeralda Cervantes” [Clotilde Cerdá], portada de *La Ilustración*, 6/VI/1884, año IV, no. 192, 281. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001417699&search=&lang=en>> (17/III/2016) ..... 218
- Fig. 133. Vicente Palmaroli y González. *Concierto de arpa*, 1886, óleo sobre lienzo. Madrid, col. part. (González López y Martí Aixela 1987, 152) ..... 219
- Fig. 134. Vicente Palmaroli y González. *María de los Dolores Collado y Echagüe, duquesa de Bailén*, ca. 1870, óleo sobre lienzo, 219 x 131 cm. Madrid, MNP (en depósito en Madrid, Teatro Real), no. cat. P04714. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-de-los-dolores-collado-y-echague-duquesa-de/38b7b4aa-29ce-4808-b509-82ce5f9dc649?searchid=4b3fe25c-81ce-c5db-92fa-b5454d0b8fbe>> (10/III/2016) ..... 219
- Fig. 135. Federico de Madrazo y Kuntz. *Retrato de Dolores Collado y Echagüe, duquesa de Bailén*, 1852, óleo sobre lienzo, 90 x 77 cm. Madrid, Sala Retiro, subasta febrero 2019. <<https://www.salaretiro.com/es/lote/19F2-2843-2843/303-35655-Retrato-de-M-Dolores-Echag-e-Duquesa-de-Bail-n->>> (12/II/2019) ..... 219
- Fig. 136. Luis de Madrazo y Kuntz. *El pintor Vicente Palmaroli*, 1866 – 1867, óleo sobre lienzo, 53, 5 x 42 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004479. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-vicente-palmaroli/6f60754f-f65e-4519-9904-257f170e69c8?searchid=91b2829d-8916-341e-f425-422d158e5b71>> (27/V/2013)..... 220
- Fig. 137. Federico de Madrazo y Kuntz. *Sofía Reboulet*, 1867 óleo sobre lienzo, 53 x 42 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004460.

- <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sofia-reboulet/ccb1fb2b-ee4e-45cb-918d-f7d97fde5466>> (19/V/2014) ..... 220
- Fig. 138. Christian Franzen y Nissen. “Sala de música de la Excma. Duquesa viuda de Bailén”, ca. 1898. Madrid, *Los Salones de Madrid*. Madrid, Álbum Nacional, 31. (Rodríguez de la Escalera [Monte-Cristo] y Franzen ca. 1898, 31)..... 221
- Fig. 139. Christian Franzen y Nissen. *Sala de música de madame la duquesa viuda de Bailén* (detalle), ca. 1898..... 221
- Fig. 140. Vicente Palmaroli y González. *María de los Dolores Collado y Echagüe, duquesa de Bailén* (detalle), ca. 1870..... 221
- Fig. 141. Christian Franzen y Nissen. “Salón de música, en el Hotel de los Excmos. Sres. Marqueses de Vistabella”, 1898. Madrid, *Los Salones de Madrid*. Madrid, Álbum Nacional, 59. (Rodríguez de la Escalera [Monte-Cristo] y Franzen ca. 1898, 60) ..... 222
- Fig. 142. Francisco Masriera y Manovens. *Francisca Aparicio y Mérida, marquesa de Vistabella*, 1889, óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004684. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/francisca-aparicio-y-merida-marquesa-de-vistabella/df39853f-4dc1-401f-8102-fa460a57073e>> (5/II/2019)..... 223
- Fig. 143. Francisco Masriera y Manovens. *Francisca Aparicio y Mérida, marquesa de Vistabella*, 1892, óleo sobre lienzo, 251 x 151 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004030. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/francisca-aparicio-y-merida-marquesa-de-vistabella/933d6426-e6c6-4f17-8d74-fa9e54ba01ef>> (5/II/2019)..... 223
- Fig. 144. Christian Franzen y Nissen. “Salón del Hotel de los Excmos. Sres. Marqueses de Vistabella”, ca. 1898, óleo sobre lienzo. Madrid, *Los Salones de Madrid*. Madrid, Álbum Nacional, 61. (Rodríguez de la Escalera [Monte-Cristo] y Franzen ca. 1898, 61) ..... 224
- Fig. 145. Bachiller. “Posición de las manos sobre el teclado”, *Método completo de piano*, Pedro Albéniz, 1840. (Albéniz 1840, 5) ..... 225
- Fig. 146. J. J. Martínez. “Posición del brazo y de la mano”, *La aurora de los pianistas*, Casimiro Martín y Bessieres, 1868, 9. (Martín y Bessieres 1868, 9) ..... 226

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Fig. 147. Sin autoría conocida. “Posición de las manos”, *Método de piano elemental y progresivo*, Adolphe – Clair Le Carpentier, 1876, 4 – 5. (Le Carpentier 1876, 4 – 5) ..... 227
- Fig. 148. J. J. Martínez. “Posición del cuerpo”, *La aurora de los pianistas*, Casimiro Martín y Bessieres, 1866, 7. (Martín y Bessieres 1868, 7)..... 228
- Fig. 149. Sin autoría conocida. “Vestido en tejido merino con volantes bordados, pluma de Chagot, guantes de Mayer, pañuelo de Chapron, y perfume de Guerlain”, *Modes de Paris*, 10/X/1846, figurín iluminado procedente de *Petit Courrier des Dames*, París, Mess. S & J. Fuller. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/anuncio-de-moda-de-paris/45ff560f-c2e2-4039-9576-7dd7aec4c155?searchid=7d09052b-4f79-c045-2b02-3a82dc4fb7f4>> (6/II/2019) ..... 230
- Fig. 150. Sin autoría conocida. “Vestido en tejido merino con volantes bordados” (detalle)..... 230
- Fig. 151. Fernando Miranda?, s.t., *La Ilustración*, Madrid 11/V/1850. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004235214&search=&lang=en>> (30/IX/2018). ..... 231
- Fig. 152. Fernando Miranda?, s.t. (detalle). ..... 231
- Fig. 153. Fernando Miranda? s.t., imagen y partitura de la pieza titulada Polka, *La Ilustración*, 11/V/1850, no. 19, 140. Madrid, HD, DNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004235214&search=&lang=en>> (30/IX/2018) ..... 232
- Fig. 154. Fernando Miranda? s.t., imagen y fragmento del zortziko de *La dama del rey* por Emilio Arrieta, *La Ilustración*, 2/VI/1856, no. 379, tomo VIII, 222. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004252370&search=&lang=en>> (1/X/2018) ..... 232
- Fig. 155. Sin autoría conocida. “Corpiño de cachemira blanco”, *La moda elegante ilustrada*, 10/XII/1865, año XXIV, no. 50, 393. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004784918&search=&lang=en>> (23/XI/2018) ..... 234
- Fig. 156. Sin autoría conocida. “Corpiño — péplum” (detalle), *La moda elegante ilustrada*, 31/III/1867, año XXVI, no.13, 97. Madrid, HD, BNE.

- <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004785593&search=&lang=en>>  
(29/XI/2018) ..... 234
- Fig. 157. Portada de *La moda elegante ilustrada*, 31/III/1867, año XXVI, no. 13. Madrid, HD, BNE.
- <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004785593&search=&lang=en>>  
(29/XI/2018) ..... 234
- Fig. 158. A. C.? [iniciales en el ángulo inferior izquierdo]. “Cinturón con tirantes”, *La moda elegante ilustrada*, 22/IX/1867, año XXVI, no. 38, 297. Madrid, HD, BNE.
- <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004785820&search=&lang=en>>  
(1/XII/2018) ..... 235
- Fig. 159. A. C.? “Cinturón con tirantes” (detalle). ..... 235
- Fig. 160. Sin autoría conocida. “Vestido y corpiño con aldetas de popelina color de campeche (espalda)”, *La moda elegante ilustrada*, 6/I/1871, año XXX, no. 1, 4. Madrid, HD, BNE.
- <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004787408&search=&lang=en>>  
(12/XII/2018) ..... 235
- Fig. 161. Sin autoría conocida. “Vestido y corpiño con aldetas” (detalle). ..... 235
- Fig. 162. Sin autoría conocida. “Corpiño con aldetas, guarnecido de rizados”, *La Moda elegante*, 30/X/1870, año XXIX, no. 35, 289. .... 236
- Fig. 163. Sin autoría conocida. “Corpiño con aldetas” (detalle). .... 236
- Fig. 164. Sin autoría conocida. s. t., *La moda elegante ilustrada*, 4/II/1866, año XXV, no. 5, 41, figurín iluminado proveniente de publicación francesa, París, Leroy Imp., s.f. Madrid, HD, BNE.
- <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004784993&search=&lang=en>>  
(23/XI/2018) ..... 237
- Fig. 165. Sin autoría conocida. s. t., (detalle). ..... 237
- Fig. 166. Sin autoría conocida. “Traje de debajo de raso malva muy claro y traje de poul de seda verde” (detalle), *La moda elegante ilustrada*, 14/V/1865, año XXIV, no. 20, 161, figurín iluminado proveniente de publicación francesa, París, Leroy Imp., s.f. Madrid, HD, BNE.
- <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004784600&search=&lang=en>>  
(17/XI/2018) ..... 237
- Fig. 167. Sin autoría conocida. “Traje de debajo de raso malva”. .... 237

- Fig. 168. Sin autoría conocida. “Trage [sic] de sultana blanca con listas anchas de color amarillo claro, trage [sic] de debajo de fulard azul y trage [sic] de encima de tafetán gris”, *La moda elegante ilustrada*, 16/X/1866, año XXV, no. 36, 289. Madrid, HD, BNE.  
<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004785318&search=&lang=en>>  
(24/XI/2018) ..... 238
- Fig. 169. Sin autoría conocida. “Trage [sic] de sultana blanca” (detalle). ..... 238
- Fig. 170. Sin autoría conocida. “Trage [sic] de debajo con corpiño montante y vestido de terciopelo inglés azul”, *La moda elegante ilustrada*, 22/I/1868, año XXVII, no. 3, 25. Madrid, HD, BNE.  
<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004785986&search=&lang=en>>  
(4/XII/2018) ..... 239
- Fig. 171. Sin autoría conocida. “Trage [sic] de debajo con corpiño” (detalle). ..... 239
- Fig. 172. Sin autoría conocida [firma en el ángulo inferior izquierdo Andrea Hil[tz]]. “Disfraces para niños” (detalle), *La moda elegante ilustrada*, 22/I/1868, año XXVII, no. 3, 20. Madrid, HD, BNE.  
<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004785986&search=&lang=en>>  
(4/XII/2018) ..... 240
- Fig. 173. Sin autoría conocida [firma en el ángulo inferior izquierdo Andrea Hil[tz]]. “Disfraces para niños”, 22/I/1868. .... 240
- Fig. 174. J. Pardinel. s. t., *La Elegancia*, 1859 — 1869, figurín ilustrado proveniente de publicación francesa, París, Impr. Mariton, no. 301. La ilustración se encuentra en un archivo de láminas de figurines fechados entre 1859 y 1869. Madrid, BDH, BNE, no. 17. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022912>> (16/IX/2018) ..... 240
- Fig. 175. J. Pardinel. s. t., (detalle). ..... 240
- Fig. 176. Sin autoría conocida. “Caricaturas. Música de Madrid” (detalle), *La Ilustración*, 17/XI/1849, tomo I, no. 38, 300. Madrid, HD, BNE.  
<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004234077&search=&lang=en>>  
(28/IX/2018) ..... 243
- Fig. 177. Sin autoría conocida. “Caricaturas. Música de Madrid”, *La Ilustración*, 17/XI/1849. .... 243
- Fig. 178. Raimundo de Madrazo y Garreta. *La lectura*, ca. 1880 – 1885, óleo sobre tabla. Málaga, col. Carmen Thyssen-Bornemisza, Museo Carmen Thyssen Málaga. ... 246

- Fig. 179. José Alcázar Tejedor. *La pereza*, 1882, óleo sobre lienzo, 40 x 61 cm. Madrid, MNP, no. cat. P005775. (Museo Carmen Thyssen Málaga 2014, 261) ..... 246
- Fig. 180. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Le bouquet*, ca. 1870, óleo sobre tabla, 67, 5 x 48, 5 cm., Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute. (Lees 2012, I, 467)..... 247
- Fig. 181. Raimundo de Madrazo y Garreta. *La hora del té*, s.f., óleo sobre lienzo, 60 x 45, 5 cm. La Habana, Museo de Bellas Artes de La Habana, no. cat. 93114. <<http://www.bellasartes.co.cu/obra/raimundo-madrazo-garreta-la-hora-del-te>> (21/X/2018) ..... 248
- Fig. 182. Raimundo de Madrazo y Garreta. *La cantante*, ca. 1880, óleo sobre tabla, 88, 3 x 40 cm. Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute, no. cat. 1955 – 797. (Lees 2012, I, 469) ..... 249
- Fig. 183. Traver. “Una pianista terrible”, *Los Niños*, 4/V/1872, vol. V, no. 4, 60. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026439521&search=&lang=en>> (8/VIII/2018) ..... 251
- Fig. 184. Artigas. “Escenas infantiles”, *Los Niños*, 2/IX/1874, tomo IX, no. 2, 25. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026442848&search=&lang=en>> (9/VIII/2018) ..... 252
- Fig. 185. Sin autoría conocida (grabador). “Lección de piano. Copia del cuadro de D. Luis Franco Salinas”, *El Globo*, 9/VI/1878, año IV, segunda época, no. 969, 1.254. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001095774&search=&lang=es>> (8/IV/2019) ..... 253
- Fig. 186. Sin autoría conocida. “Lección de piano. Copia de Luis Franco Salinas”, *La Ilustración Española y Americana*, 30/I/1877, año XXI, suplemento al no. 4, 73. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001092705&search=&lang=es>> (4/II/2016)..... 254
- Fig. 187. Jean Laurent y Minier (fotógrafo), Luis Franco Salinas (pintor). *Lección de piano*, ca. 1879, papel fotográfico, 294 x 246 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF831. Madrid, MNP, no. cat. HF831. Madrid, MNP, Biblioteca del Prado, red intranet. (15/IV/2013) ..... 254

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Fig. 188. Manuel Ramírez Ibáñez. *La lección de piano*, ca. 1892, óleo sobre lienzo, 100 x 74 cm. Madrid, MNP, no. cat. P06685. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-leccion-de-piano/ba691866-43a1-40f8-bedf-2a63275bd88d>> (30/IX/2016)..... 255
- Fig. 189. Diaque. “Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Una clase superior de piano”, *La Ilustración Española y Americana*, 29/II/1888, año XXXII, no. 8, 149. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001128003&search=&lang=es>> (25/V/2016) ..... 256
- Fig. 190. Manuel Alcázar. “Repartición de los diplomas de premio á las alumnas de la Escuela Nacional de Música y Declamación, el 22 de noviembre último”, *La Ilustración Española y Americana*, 8/XII/1887, año XXXI, no. 45, 345. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001126915&search=&lang=es>> (21/V/2016) ..... 257
- Fig. 191. Manuel Alcázar. “Repartición de los diplomas de premio á las alumnas de la Escuela Nacional de Música y Declamación” (detalle), *La Ilustración Española y Americana*, 8/XII/1887, 339..... 258
- Fig. 192. Rico. “Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta”, *La Ilustración Musical*, 22/XII/1883, año I, no. 98, 4. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004108480&search=&lang=es>> (23/IV/2016) ..... 258
- Fig. 193. Valeriano Domínguez Bécquer. *El pintor carlista y su familia*, 1859, óleo sobre lienzo, 60 x 77 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004235. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-carlista-y-su-familia/72350e0e-38a8-41e2-8ec7-bd7a8ea3cbd6>> (13/IX/2015) ..... 264
- Fig. 194. Francisco Domingo Marqués. *Estudio de Muñoz Degrain*, 1867, óleo sobre lienzo, 38 x 50 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004492. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/interior-del-estudio-de-muoz-degrain-en-valencia/0b10e9e9-81af-4b3a-9d4b-9884c8d0fc20>> (26/I/2016) ..... 265
- Fig. 195. Francisco Domingo Marqués. *Retrato de Mariano Fortuny*, ca. 1874 – 1884, óleo sobre lienzo, 118 x 91 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes, no. inv. 69/76.



- <<https://www.museobilbao.com/catalogo-online/retrato-de-mariano-fortuny-6976>>  
(16/III/2016) ..... 266
- Fig. 196. Luis Jiménez Aranda. *Concierto de violoncello*, s.f., óleo sobre lienzo, col. part.  
(González López y Martí Ayxela 1989b, 140) ..... 267
- Fig. 197. Ignacio León y Escosura. *En el estudio del pintor*, 1879, col. part. (González  
López y Martí Ayxela 1989b, 148) ..... 268
- Fig. 198. Ignacio León y Escosura. *Un almuerzo*, 1862, óleo sobre lienzo, 36 x 26 cm.,  
Madrid, MNP, no. cat. P005921. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/un-almuerzo/cb1ea4d2-01ce-4a7c-a587-dbad3e63ccc2>> (30/III/2019) .. 268
- Fig. 199. Luis Jiménez Aranda. *En el estudio del pintor*, 1882, óleo sobre tabla, 46 x 37  
cm. Madrid, MNP, no. cat. P004355.  
<<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/e2/e2d3/e2d39daa-3009-464d-ae0-ef71e77d9fb1/0e03c6f7-7aad-4c74-8c38-6e9a7f8ece5b.jpg>>  
(6/VI/2016) ..... 269
- Fig. 200. Francisco Masrera y Manovens. *El estudio de un pintor*, 1878, óleo sobre tabla,  
35 x 45 cm. Madrid, MNP, no. cat. P006694.  
<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-estudio-de-un-pintor/c314af64-d82c-4d9e-9c6d-f6da45f36f79?searchid=be72a081-940e-cd5e-e7ff-16a1fd622ab6>> (3/VII/2018) ..... 270
- Fig. 201. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Lección de música*, ca. 1872 – 1875, óleo  
sobre lienzo, 50, 8 x 76, 8 cm., col. part. (González López 1995, 66) ..... 270
- Fig. 202. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Lección de música*, s.f., óleo sobre lienzo, 48,  
5 x 76 cm., col. part. (González López y Martí Ayxela 1989b, 161) ..... 271
- Fig. 203. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Mujer con loro*, ca. 1872, óleo sobre lienzo,  
49 x 38 cm. Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute,  
no. cat. 1955 – 800. (Lees 2012, I, 463) ..... 272
- Fig. 204. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Lección de música* (detalle), s.f. .... 272
- Fig. 205. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Mujer con loro* (detalle), ca. 1872. .... 272
- Fig. 206. Manuel Cabral y Aguado Bejarano. *Interior de estudio*, 1852, óleo sobre papel,  
28 x 33 cm. Madrid, Museo Nacional del Romanticismo, no. cat. CE8372. Javier  
Rodríguez Barrera (fotografía), Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y  
Deporte, Museo Nacional del Romanticismo, CER.ES, Red Digital de Colecciones  
de Museos de España,

- <<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNR&Museo=MNR&Niv=CE8372>> (10/II/2016) ..... 274
- Fig. 207. Raimundo de Madrazo y Garreta. *El pintor Benito Soriano Murillo*, 1863 – 1867, óleo sobre lienzo, 92, 5 x 73 cm. Madrid, Museo Nacional de Prado, no. cat. P007877. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-benito-soriano-murillo/72a3c719-680b-44e0-a4fc-4b2e7bd24d96>> (11/I/2016) ..... 275
- Fig. 208. Federico de Madrazo y Kuntz. *El pintor Benito Soriano Murillo*, 1855, óleo sobre lienzo, 54 x 44, 5 cm. Madrid, MNP, no. cat. P007641. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-benito-soriano-murillo/29d43a4a-e97a-4b57-9347-8143c1db9ab5>> (11/I/2016) ..... 275
- Fig. 209. Martín Rico. *Mariano Fortuny, Ricardo y Raimundo de Madrazo y Martín Rico en su estudio*, carta a Robert Stewart. París, XI/1869. Nueva York, Spanierman Gallery, no. 4. (Barón 2012, 27) ..... 275
- Fig. 210. Martín Rico. *La escalera llena de amateurs*, carta a Robert Stewart, París, XI/1869. Nueva York, Spanierman Gallery, no. 42. (Barón 2012, 27) ..... 276
- Fig. 211. Sin autoría conocida. “D. Martín Rico, D. Raimundo de Madrazo. Premiados en la Exposición Universal de París, y condecorados con la cruz de la Legión de Honor”, *La Ilustración Española y Americana*, 8/XI/1878. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001099051&search=&lang=es>> (16/II/2016) ..... 276
- Fig. 212. Raimundo de Madrazo y Garreta. *El grabador Bernardo Rico, ca. 1870*, óleo sobre lienzo, 54 x 42 cm. Madrid, MNP, no. cat. P006556. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-grabador-bernardo-rico/4e586044-e7ef-4dae-bd58-8fac2544872e>> (30/VII/2016) ..... 276
- Fig. 213. Anónimo. *Estudio de Luis de Madrazo, en casa de José de Madrazo*, 1860, fotografía. Madrid, archivo Comunidad de Madrid. (González López y Martí Aixela 2007, 34) ..... 277
- Fig. 214. Conde de Chaumont — Quitry y Raimundo de Madrazo y Garreta. *Aline Masson y Raimundo de Madrazo en su estudio*, 1875 – 1885, albúmina sobre papel fotográfico, 173 x 234 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF0447. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aline-masson-y-raimundo-de-madrazo-en-su-estudio/0c4d1004-4297-4b39-b283-bce2978c571c?searchid=8ff17fd0-c7af-07a4-17c0-9f6e375f8ccc>> (18/V/2016) ..... 277

- Fig. 215. Conde de Chaumont — Quitry y Raimundo de Madrazo y Garreta. *Aline Masson tocando el piano en el estudio de Raimundo de Madrazo*, 1875 – 1885, albúmina sobre papel fotográfico, 173 x 225 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF0446. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aline-masson-tocando-el-piano-en-el-estudio-de/52306618-45ba-476b-8426-b05e92e4bcad>> (18/V/2016) ..... 277
- Fig. 216. Jean Laurent y Minier. “Nocturno. Cuadro de Raimundo de Madrazo”, *La Ilustración Española y Americana*, 22/VI/1884, año XXVIII, no. 23, 385. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001117965&search=&lang=es>> (15/III/2016) ..... 278
- Fig. 217. Conde de Chaumont — Quitry y Raimundo de Madrazo y Garreta. *Aline Masson tocando el piano en el estudio de Raimundo de Madrazo* (detalle), 1875 – 1885. .... 278
- Fig. 218. Sin autoría conocida. *Raimundo de Madrazo y María Hahn en su estudio de Versailles. Al fondo el cuadro de Colón*, s.f., fotografía. Madrid, Archivo Comunidad de Madrid. (González López y Martí Ayxela 2007, 39) ..... 280
- Fig. 219. Raimundo de Madrazo, *María Hahn, esposa del pintor*, 1901, óleo sobre lienzo, 191 x 128 cm. Madrid, MNP, no. cat. P006659. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-hahn-esposa-del-pintor/8aaa427a-c442-44b3-a251-0984e44bc664>> (24/II/2017) ..... 280
- Fig. 220. Ch. Barenne. *Raimundo de Madrazo con su hijo Federico Madrazo Ochoa*, ca. 1872, París, fotografía. Madrid, MNP, Archivo documentación personal de la Familia Madrazo procedente de la adquisición a Elena de Madrazo en octubre de 2012, no. cat. AP: 16, no. exp. 4. <[https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=%28\\*%3A\\*%29+&start=2&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch\\_materials&fv=Fotograf%C3%ADa&fo=and&fq=mssearch\\_archive&fv=Archivo+Museo+del+Prado&fo=and&fq=mssearch\\_hierarchy01&fv=Archivos+Personales&fo=and&fq=mssearch\\_hierarchy03&fv=Colección+Familia+Madrazo&fo=and&msstored\\_fld82=55071](https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=%28*%3A*%29+&start=2&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_materials&fv=Fotograf%C3%ADa&fo=and&fq=mssearch_archive&fv=Archivo+Museo+del+Prado&fo=and&fq=mssearch_hierarchy01&fv=Archivos+Personales&fo=and&fq=mssearch_hierarchy03&fv=Colección+Familia+Madrazo&fo=and&msstored_fld82=55071)> (31 de mayo de 2019) Madrid, MNP, Archivo, no. cat. AP: 16, no. exp. 4 ..... 280
- Fig. 221. Reynaldo Hahn (música), Jean Cocteau y Federico de Madrazo y Kuntz (libretistas). *Le Dieu bleu. Légende hindoue*, para piano solo (portada), primera

- versión 1911, París, Heugel & Cie.  
[https://imslp.org/images/9/9d/Hahn\\_LeDieuBleu.png](https://imslp.org/images/9/9d/Hahn_LeDieuBleu.png) (9/VII/2017) ..... 281
- Fig. 222. SEM [Georges Goursat]. Fotografía de la caricatura *Une soirée chez Madeleine Lemaire: Reynaldo Hahn au piano*, 1945 – 1985. París, BNF, Fonds Albert Pomme de Mirimonde, Concerts France I, XVIII — XX, archivo 13, no. inv. VM PHOT MIRI – 13 (557). París, Gallica, BNF.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8431365k/> (14/IV/2017) ..... 281
- Fig. 223. Sin autoría conocida. *Federico Carlos de Madrazo y Ochoa “Cocó”* (detalle), ca. 1895 – 1900. Venecia, Museo Fortuny, MFN08759. .... 281
- Fig. 224. Sin autoría conocida. *Ignacio Pinazo y Rogelio de Egusquiza*, s.f., fotografía. (Vicente Garin Llombart, Lozano y Gracia Beneyto 1990, 64) ..... 282
- Fig. 225. Jean Laurent y Minier. “El nuevo estudio del pintor D. Casto Plasencia”, *La Ilustración Española y Americana*, 15/X/1888, año XXXII, no. 38, 217. Madrid, HD, BNE.  
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001131465&search=&lang=es>  
 (27/V/2016) ..... 283
- Fig. 226. Jean Laurent y Minier. “El nuevo estudio del pintor D. Casto Plasencia” (detalle), *La Ilustración Española y Americana*, 15/X/1888..... 284
- Fig. 227. Mariano Fortuny y Marsal. *Fantasia sobre Fausto*, 1866, óleo sobre lienzo. Madrid, MNP, no. cat. P2605. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fantasia-sobre-fausto/5421e717-559f-4d20-9ef9-e77868b20b4d?searchid=7ca0c314-5fb1-209c-ed85-3f1d04fced12> (4/III/2016) ..... 285
- Fig. 228. Guillermo Parera. “Juan B<sup>a</sup> Pujol. El maestro de los maestros catalanes”, sección “La caricatura del día”, *La Ilustración Musical*, 5/V/1883, año I, no. 5, 4. .... 288
- Fig. 229. Anuncio. “Juan Bautista Pujol y C.<sup>a</sup>, editores de música”, Álbum salón, 16/III/1898, año II, no. 14, 169. Madrid, HD, BNE.  
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004107414&search=&lang=es>  
 (23/IV/2017) ..... 288
- Fig. 230. Vicente Cuenta. Primera parte del programa de conciertos celebrado el 7/III/1866 por la Sociedad artístico — musical de socorros mútuos, sección “Anuario de la Sociedad artístico musical de socorros — mútuos”, *El Artista*, 7/VIII/1866, año I, no. 9, 2. Madrid, HD, BNE.

- <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003799904&search=&lang=es>> (31 de marzo de 2014)..... 289
- Fig. 231. Mariano Fortuny y Marsal. *Fantasía sobre Fausto* (detalle), 1866. .... 290
- Fig. 232. Mariano Fortuny y Marsal. *Juan Bautista Pujol al piano*, 1866, Álbum 12, folio 19 recto, lápiz sobre papel, 73 x 110mm. Madrid, BNE, BDH, no. cat. DIB/18/1/5706. Madrid, BDH, BNE, no. cat. DIB/18/1/5706. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000133173>> (31/V/2018) ..... 290
- Fig. 233. Mariano Fortuny y Marsal. Lorenzo Casanova en *Fantasía sobre Fausto* (detalle), 1866..... 292
- Fig. 234. Lorenzo Casanova Ruiz. *Autorretrato*, 1866, óleo sobre lienzo, 36 x 28 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004268. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/6fcc9147-2674-4880-a308-094a4cbc4115>> (15/II/2019) .... 292
- Fig. 235. Lorenzo Casanova Ruiz. *Fausto y Margarita*, s.f. (Espí Valdés 2002, 55) .. 293
- Fig. 236. Lorenzo Casanova Ruiz. *Fausto y Margarita*, s.f., (detalle)..... 293
- Fig. 237. Mariano Fortuny y Marsal. *Fantasía sobre Fausto*, 1866, (detalle)..... 293
- Fig. 238. Mariano Fortuny y Marsal. “Mascarilla de Beethoven, copia de un dibujo á la pluma”, *La Ilustración Artística*, 2/I/1888, año VII, no. 314, 7. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001487787&search=&lang=en>> (30/IX/2018) ..... 294
- Fig. 239. Mariano Fortuny y Marsal. *Mascarilla de Beethoven*, s.f. 215 x 315 mm., pluma sobre papel blanco. Madrid, MNP, no. cat. D006195. Madrid, MNP, no. cat. D006195. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mascara-de-beethoven/5c8f3c26-ad4c-47b0-bb56-0f219693655a>> (23/II/2018) ..... 295
- Fig. 240. Mariano Fortuny y Marsal. *Mascarilla de Beethoven, ca.* 1874, tinta y aguada sobre papel, 225 x 320 mm. Madrid, Museo Sorolla, no. inv. 15015. (Catálogo Exposición Fortuny 1998, 242). ..... 295
- Fig. 241. R. Tusquets. “El último proyecto de Fortuny”, firmado y fechado en Roma, 1874, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22/XI/1875, año XIX, no. 43, 232. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001088281&search=&lang=es>> (14/III/2016) ..... 295
- Fig. 242. Mariano Fortuny y Marsal. *Dos músicos árabes*, 1872 – 1874. Venecia, Museo Fortuny, óleo sobre lienzo, 61 x 100 cm. (Barón 2017, 307)..... 295
- Fig. 243. R. Tusquets. *El último proyecto de Fortuny* (detalle), 1874..... 296

- Fig. 244. Manuel Domínguez Sánchez. *Margarita delante del espejo*, 1866, óleo sobre lienzo, 185 x 102 cm. Madrid, MNP, no. cat. P6368. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/margarita-delante-del-espejo/44b0d792-0de5-4d44-bb38-9fe87831b79e>> (24/I/2017)..... 297
- Fig. 245. Dióscoro Teófilo Puebla Tolín. *Margarita y Mefistófeles en la catedral*, 1867, óleo sobre lienzo, 127 x 101 cm. Madrid, MNP, no. cat. P006794. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/margarita-y-mefistofeles-en-la-catedral/b7ad8075-4012-429e-aa6a-f442148747e1>> (12/IV/2017). ..... 297
- Fig. 246. Joaquín Espalter y Rull. *Mefistófeles*, 1872, óleo sobre lienzo, 58 x 49, 5 cm. Madrid, Museo del Romanticismo, no. cat. 699. (Torres González 2011, 266) .. 297
- Fig. 247. Rogelio de Egusquiza y Barrena. *Tentación de Fausto*, ca. 1862, óleo sobre lienzo, 101 x 65 cm. Santander, col. part. (Barón Thaidigsmann, y otros 1995, 82) ..... 297
- Fig. 248. Indicación de la Rue Fortuny en París. .... 299
- Fig. 249. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Ramón de Errazu*, 1879, óleo sobre tabla, 224 x 96, 5 cm. Madrid, MNP, no. cat. P002614. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ramon-de-errazu/88089d52-fdc0-46f8-9f3c-fe763200d49c>> (24/I/2017) ..... 300
- Fig. 250. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Manuela de Errazu*, 1870 – 1871, óleo sobre lienzo, 113 x 62 cm. Madrid, MNP, no. cat. P002982. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/manuela-de-errazu/cfc474ef-69cc-4beb-98d2-5e3695e8aedef>> (24/I/2017)..... 300
- Fig. 251. A. Álvarez. “El Teatro del Liceo”, *Semanario Pintoresco Español*, 10/XI/1839, no. 45, 353. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003106262&search=&lang=es>> (4/V/2015) ..... 309
- Fig. 253. Federico de Madrazo y Kuntz. *El pintor Joaquín Espalter*, 1841. Roma, lápiz sobre papel, 260 x 190 cm. Madrid, MNP, no. cat. D5384. (J. L. Díez 1994c, 384) ..... 310
- Fig. 252. Valentín Zubiaurre. Carta de Valentín Zubiaurre a Federico Madrazo por la que le manda unas entradas para asistir a la ópera en el Teatro Real. Madrid, MNP, AMP, AP, col. familia Madrazo, AP 22, no. exp. 69. <<https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=teatro&start=2&rows=1&sort=fec>>

- ha%20asc&fq=mssearch\_doctype&fv=\*&fo=and&fq=media&fv=\*&fo=and&mss  
tored\_fld82=37836> (13/I/2019)..... 311
- Fig. 254. Federico de Madrazo y Kuntz. *Rosa Guardiola, baronesa de Andilla*, 1863, óleo  
sobre lienzo, 1, 26 x 0, 78 cm. Madrid, col. part. (J. L. Díez 1994c, 291)..... 312
- Fig. 255. Jean Laurent y Minier. *Federico de Madrazo, ca.* 1863 papel a la sal sobre papel  
fotográfico, 216 x 144 mm. Madrid, MNP, no. cat. HF00651.  
<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/federico-de-madrazo/e63913e4-d590-489b-88f1-4e10281d1bc9?searchid=3af4d8c5-944d-2b54-3e14-d35634590554>> (17/X/2018)..... 312
- Fig. 256. Mariano Fortuny y Marsal. *La Llotja*, 1858, lápiz sobre papel, 47 x 61 cm. Reus,  
Museu Salvador Vilaseca, no. de registro 7329. (Carbonell 1997, 98)..... 313
- Fig. 257. Jorge Busato. Carta a Ricardo de Madrazo por la que le invita a ir al teatro para  
ver Otello de Verdi, Fondo AP, fechada 3/II/1892, AP10, no. de exp. 48.  
<<https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=teatro&start=3&rows=1&sort=fec>  
ha%20asc&fq=mssearch\_doctype&fv=\*&fo=and&fq=media&fv=\*&fo=and&mss  
tored\_fld82=37093> (15/II/2019) ..... 313
- Fig. 258. Federico de Madrazo y Kuntz. *Ricardo de Madrazo y Garreta*, 1876, óleo sobre  
lienzo, 0, 45 x 0, 35 cm. Madrid, col. part. (J. L. Díez 1994c, 32)..... 314
- Fig. 259. Ricardo de Madrazo y Garreta. *Ángeles López de la Calle*, 1887, óleo sobre  
lienzo, 0, 82 x 0, 61 cm. Madrid, MMM, no. cat. 106. (Agulló 1985, LXI) ..... 314
- Fig. 260. Sin autoría conocida. *Rogelio de Egusquiza*, fotografía, s.f. (Barón  
Thaidigsmann, y otros 1995, 76)..... 315
- Fig. 261. Rogelio de Egusquiza Barrena. *Richard Wagner*, 1881, aguafuerte, aguafuente  
sobre papel, 550 x 385 cm. Madrid, MNP, no. cat. G001749.  
<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/richard-wagner/fde3b95c-90b5-4c43-9ff9-19d5869f11e7>> (5/IX/2015) ..... 315
- Fig. 262. Mariano Fortuny y Madrazo. *Autorretrato*, 1947, témpera sobre lienzo, 44, 2 x  
34 cm. Madrid, MNP, no. cat. P07438.  
<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/88103b42-e581-4d76-86bf-723fd3e5b210>> (13/XI/ 2015)..... 316
- Fig. 263. Luis de Madrazo y Kuntz. María Luisa de Fortuny de Madrazo en *María Luisa  
Fortuny de Madrazo y María Teresa de Madrazo* (detalle), 1883 – 1884, óleo sobre  
lienzo, 98 x 79 cm. Madrid, col. Comunidad de Madrid, no. inv. Madrazo – 61.317

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Fig. 264. Sin autoría conocida. *Mariano Fortuny de Madrazo*, ca. 1886, fotografía, archivo particular. (González López y Martí Ayxela 2007, 23)..... 317
- Fig. 265. Rogelio de Egusquiza y Barrena. *Concierto en familia*, ca. 1875 – 1878, óleo sobre lienzo, 60 x 85 cm. Madrid, col. part. (Barón Thaidigsmann, y otros 1995, 92) ..... 317
- Fig. 266. Dionisio Fierros Álvarez. *Un palco en la ópera*, 1862, óleo sobre lienzo, 1862, 165 x 204 cm. Madrid, MNP, P4323. (Peláez Martín y Avrial y Flores 2008, 5). ..... 320
- Fig. 267. Fernando Cabrera Cantó. *Teatro Principal de Alcoy*, 1885, óleo sobre tabla, 20 x 29, 5 cm. Alcoy, col. part. (Espí Valdés 2002, 26)..... 321
- Fig. 268. Antonio García. *Esposa e hijas del conde de Berdebel en el teatro*, ca. 1895, fotografía, 159 x 210 mm., 442 x 544 mm., Valencia, plaza de San Francisco. (H. Fernández Martínez, y otros 2002, 126) ..... 322
- Fig. 269. Juan Luna y Novicio. *En el palco* (detalle), 1880, col. Paulino Que. <[https://www.flickr.com/photos/diamonds\\_in\\_the\\_soles\\_of\\_her\\_shoes/471062487/in/set-72157600119021830/](https://www.flickr.com/photos/diamonds_in_the_soles_of_her_shoes/471062487/in/set-72157600119021830/)> (1/VIII/2016) ..... 323
- Fig. 270. Juan Luna y Novicio. *En el palco*, 1884, óleo sobre lienzo, 100 x 52 cm. s.l., col. part. <[http://www.artnet.com/artists/juan-count-luna-y-novicio/en-el-palco-in-the-theatre-box-jeN9xjyK-ciJuykh7Jo\\_pQ2](http://www.artnet.com/artists/juan-count-luna-y-novicio/en-el-palco-in-the-theatre-box-jeN9xjyK-ciJuykh7Jo_pQ2)> (2/VIII/2016) ..... 323
- Fig. 271. Juan Luna y Novicio. *En el palco*, 1884, col. Paulino Que. <<http://mlq3.tumblr.com/post/33827360446/pupuplatter-juan-luna-en-el-palco-1880-and>> (1/VIII/2016) ..... 323
- Fig. 272. Manuel Cusí y Ferret. “En el palco (Salón Robira)”, *Álbum Salón*, 1/I/1900, 101. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001460865&search=&lang=es>> (27/III/2016) ..... 325
- Fig. 273. Manuel Cusí y Ferret. “En el palco (Salón Robira)”, *Álbum Salón*, 1/I/1900, 209. .... 325
- Fig. 274. Manuel Cusí y Ferret. *Palco en el Liceu*, s.f., óleo sobre lienzo, 54, 5 x 41 cm., col. part. <<https://loumargi.tumblr.com/image/136698556978>> (2/VIII/2016)... 325
- Fig. 275. Manuel Cusí y Ferret. *En el Liceo*, 1905, óleo sobre lienzo, 82.3 x 60 cm., col. part. <<http://www.artnet.com/artists/manuel-cusi-y-ferret/en-el-liceu-dgDVOEZ2exfpfTRZMt2uNw2>> (2/VIII/2016) ..... 325



- Fig. 276. Jordi Nieva (fotografía). Manuel Cusí y Ferret. *Palco en el Liceo*, 1914, col. part.).  
<http://press.lacaixa.es/socialprojects/photo.html?noticia=14166&imagen=4>  
 (2/VIII/2016) ..... 325
- Fig. 277. Auguste Lauronce. *Abanico*, ca. 1880 – 1890, seda y hueso. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas [MNAD], no. inv. CE17709. .... 327
- Fig. 278. Mariano Fortuny y Marsal. *Abanico con escena galante*, 1870. París, gouache sobre pergamino y varillas de nácar, 27 x 51 cm. Barcelona, MNAC, no. cat. 005667 — 000.  
[http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=MNAD&AMuseo=MNAD&Ninv=CE17709&txt\\_id\\_imagen=1&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0&txt\\_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom](http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=MNAD&AMuseo=MNAD&Ninv=CE17709&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom) (22/VI/2018) ..... 328
- Fig. 279. Jean Laurent y Minier (fotografía). Mariano Fortuny y Marsal. *El tocador de guitarra* o *Música en el jardín*, ca. 1879, albúmina sobre papel fotográfico, 236 x 339 mm. Madrid, MNP, col. J. de Fontagud Gargollo, no. cat. HF00099.  
<http://www.museunacional.cat/es/colleccio/abanico-con-escena-galante/mariano-fortuny/005667-000> (20/V/2017) ..... 328
- Fig. 280. Ramón Cilla. “Los sombreros de las señoras en el teatro”, *La Semana Cómica*, 29/XI/1889, año 3, no. 130, 5. Madrid, HD, BNE.  
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012236868&search=&lang=en>  
 (3/I/2019) ..... 329
- Fig. 281. Sin autoría conocida. *Panorámica de la Rotonda*, s.f., fotografía. (Sauquet 1997, 24) ..... 331
- Fig. 282. Ramón Casas y Carbó. *Salón de descanso*, ca. 1900 – 1902, óleo sobre tela, 145 x 129 cm. Barcelona. col. Cercle del Liceu, no. inv. 272. (Coll 2002, 326) ..... 331
- Fig. 283. Ramón Casas y Carbó. *Antepalco del proscenio del Liceu*, 1900. óleo sobre lienzo, 92 x 133 cm., col. part. (Coll 2002, 89) ..... 333
- Fig. 284. Ramón Casas y Carbó. *Pauleta Pàmies*, ca. 1905 – 1908, dibujo, 54 x 38,4 cm., carboncillo sobre papel. Barcelona, MNAC, no. cat. 027536 – D.  
<http://www.museunacional.cat/sites/default/files/027536-D.JPG> (23/VIII/2017).  
 ..... 334
- Fig. 285. Ramón Casas y Carbó. *Antepalco del proscenio del Liceu* (detalle), 1900. . 334
- Fig. 286. Ramón Casas y Carbó. *Palco del Liceu*, ca. 1900, óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm., col. part. (Coll 2002, 336) ..... 334

- Fig. 287. Ramón Casas y Carbó. *El Antepalco*, ca. 1900 – 1902, óleo sobre lienzo, 144 x 98 cm. Barcelona, col. Cercle del Liceu, no. inv. 267. (Coll 2002, 327) ..... 335
- Fig. 288. José Manzana, presidente de la Societat del Gran Teatre del Liceu. Carta dirigida al empresario del Liceu Alberto Bernis, 18/IV/1903, Barcelona, Archivo Societat del Gran Teatre del Liceu, Copiador de comunicaciones, 10/X/1899 – 17/XII/1924, correspondiente al año 1903, 44. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Biblioteques, 2013. Reproducción del original, propiedad de la Societat del Gran Teatre del Liceu. <<https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceudirent/1899/00168A-001@societatliceu.pdf>> (15/XII/2018) ..... 336
- Fig. 289. Ramón Casas y Carbó. *El Liceo*, ca. 1900 – 1902, óleo sobre lienzo, 142 x 121 cm. Barcelona, col. Cercle del Liceu, no. inv. 271. (Coll 2002, 329) ..... 337
- Fig. 290. Ramón Casas y Carbó. *El Liceo*, ca. 1898, óleo sobre tabla, 14, 7 x 21 cm., col. privada. (Coll 2002, 323)..... 337
- Fig. 291. Ramón Casas y Carbó. *El Teatro Novedades*, ca. 1900 – 1902, óleo sobre lienzo, 40 x 54, col. privada. (Coll 2002, 323)..... 337
- Fig. 292. Ramón Casas y Carbó. *El Teatro Novedades*, ca. 1900 – 1902, óleo sobre lienzo, 144 x 159 cm. Barcelona, col. Cercle del Liceu, no. inv. 269. (Coll 2002, 329) . 338
- Fig. 293. Federico de Madrazo y Kuntz. *Isidore – Justin Taylor*, 1833, óleo sobre lienzo, 61 x 50. Versailles, Musée National du Château de Versailles. Fotografía RMN — Grand Palais — G. Blot, 94DE59574 / MV 5908. (A. Luxenberg 2013, 121) .... 343
- Fig. 294. Isidore — Justin Taylor. “Fenêtre d'une maison à Xerès”, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la cote d'Afrique de Tanger à Tétouan*, 1860, vol. I, plancha 70, 32. (Taylor 1860, I, 327) ..... 358
- Fig. 295. Isidore – Justin Taylor. “Entrée d'un maison à Grenade”, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la cote d'Afrique de Tanger a Tétouan*, 1860, vol. II, plancha 91, 100. (Taylor 1860, II, 291)..... 358
- Fig. 296. Eugène Giraud. s.t, *Deux artistes en Espagne*, 1862, 33. (Desbarolles y Giraud 1862, 33) ..... 360
- Fig. 297. Eugène Giraud. *Danse dans une posada de Grenade*, 1852, 153 x 220 cm. Soissons, Aisé, Musée des Beaux – Arts de Soissons, no. inv. MI 73. Imagen fotográfica, Villers – Cotterêts, Musée Alexandre Dumas, 1992, no. 226. (Augé 2001, 10) ..... 360

- Fig. 298. Charles Davillier y Gustave Doré. Carta autógrafa, 1871. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques. (Sazatornil Ruiz 2011, 363) ..... 361
- Fig. 299. Gustave Doré. “Baile de candil [Bal de gens de peuple] dans le faubourg de Triana”, *L’Espagne*, 1874, 385. (Davillier y Doré 1874, 385) ..... 362
- Fig. 300. Gustave Doré. “Gitana de Grenade dansant le zorongo”, *L’Espagne*, 1874, 215. (Davillier y Doré 1874, 215) ..... 363
- Fig. 301. Eugène Giraud. s.t., 1862, *Deux artistes en Espagne*, 32. (Desbarolles y Giraud 1862, 32) ..... 365
- Fig. 302. Eugène Giraud. *Le bal de l’Opéra*, 1866, óleo sobre tabla, 172 x 125 cm. París, Musée Carnavalet, no. cat. P2809. .  
<<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/le-bal-de-l-opera#infos-principales>> (20/III/2018) ..... 365
- Fig. 303. Gustave Doré. “Gitana dansant dans un patio de Séville”, *L’Espagne*, 1874, 393. (Davillier y Doré 1874, 393) ..... 366
- Fig. 304. Marchant (litógrafo), Alexandre Lacauchie (dibujo). *Fanny Elssler como Florinda en el ballet Le diable boiteux [El diablo cojuelo]*, 1842, 25 x 15, 5 cm., en Cyril W. Beaumont, Sacheverell Sitwell, *The Romantic Ballet in Lithographs of the time*, Londres, Faber and Faber, 1938, no. 23. <<https://www.lubranomusic.com/pages/books/29886/fanny-elssler/full-length-of-elssler-by-alexandre-lacauchie-in-the-role-of-florinda-in-the-ballet-le-diable>> (28/II/2018) ..... 369
- Fig. 305. Eugène Giraud. s.t., 1862, *Deux artistes en Espagne*, 57. (Desbarolles y Giraud 1862, 57) ..... 370
- Fig. 306. Sin autoría definida. “Madame Guy Stephan en el baile titulado *La Aurora*”, *La Ilustración, Periódico Universal*, 23/III/1850, no. 12, 96. Madrid, Hemeroteca digital, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004234905&search=&lang=es>> (30/IX/2018) ..... 370
- Fig. 307. Eugène Giraud. *Boulangier bailando [Boulangier en danseuse]*, 1862, pluma y tinta metalográfica sobre papel liso azul, 0, 40 x 0, 255 mm. Castres, Musée Goya, no. inv. 96–14–4. (Augé 2001, no. 24, 29) ..... 372
- Fig. 308. Eugène Giraud. *Dumas hijo, bailarín experimentado [Dumas fils, danseur chevronné]*, 1862. (Augé 2001, no. 26, 29) ..... 372

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Fig. 309. Eugène Giraud. *La cuadrilla de Maquet* [*Le quadrille de Maquet*], 1862, pluma y tinta metalográfica sobre papel liso azul, 0, 40 x 0, 255 mm. Castres, Musée Goya, no. de inv. 96–14–6. (Augé 2001, no. 24, 29) ..... 372
- Fig. 310. Eugène Giraud. *Desbarolles bailando la cuadrilla* [*Desbarolles dansant le quadrille*], 1862, pluma y tinta metalográfica sobre papel liso azul, 0, 40 x 0, 255 mm. Castres, Musée Goya, no. de inv. 96–14–10. (Augé 2001, no. 28, 30)..... 372
- Fig. 311. Eugène Giraud. *Alexandre Dumas el andaluz* [*Alexandre Dumas l'andalou*], 1862, pluma y tinta metalográfica sobre papel liso azul, 0, 385 x 0, 25 mm. Castres, Musée Goya, no. de inv. 96–14–9. (Augé 2001, no. 29, 30)..... 372
- Fig. 312. Prosper Mérimée. “Carabanchel”, ca. 1840, acuarela, *Lettres de Prosper Mérimée à la comtesse de Montijo: mère de l'impératrice Eugénie*, vol. 1, 32 – 33. (Mérimée 1930, I, 32 – 33) ..... 379
- Fig. 313. Eugène Giraud. s.t., *Deux artistes en Espagne*, 1852, 78. (Desbarolles y Giraud 1862, 78) ..... 386
- Fig. 314. Célestin Nanteuil. “Séville”, *L'Espagne pittoresque*, 1848, 346. (Cuendias y Féréal 1848, 346) ..... 390
- Fig. 315. Francisco Sans Cabot. *Wenceslao Aiguals* [sic] *de Izco*, ca. 1860, óleo sobre lienzo, 55 x 45 cm. Madrid, MNP, no. cat. P004642. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/wenceslao-aiguals-de-izco/a20053c6-034c-450d-a33a-a4d969b2ae13>> (3/IV/2018)..... 391
- Fig. 316. Mariano Fortuny y Marsal. *La vicaría*, Roma 1868/1869 – París 1870, óleo sobre tabla, 60, 5 x 94, 5 cm. Barcelona, MNAC, no. cat. 010698 – 000. <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/la-vicaria/maria-fortuny/010698-000>> (13/III/2016) ..... 396
- Fig. 317. Charles Mauzaisse (atribuido). *La familia Madrazo en el patio del Cuarto Dorado de La Alhambra de Granada*, ca. 1872, albúmina sobre papel fotográfico, 178 x 239 mm. Madrid, MNP, no. cat. AH00878. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/bb/bb66/bb6699c5-749e-4e36-b6ca-8e49144715bb/82ee31bf-e941-4893-945b-87c36cd7561a.jpg>> (22/I/2018) ..... 397
- Fig. 318. Mariano Fortuny y Marsal. *Almuerzo en la Alhambra*, 1872, óleo sobre lienzo, 87, 5 x 107 cm. Barcelona, col. part. (Barón 2017b, 275)..... 399
- Fig. 319. Raimundo de Madrazo y Garreta. *María Luisa Fortuny y Madrazo*, 1872, óleo sobre tabla, 30, 5 x 25 cm., col. part. (Gutiérrez Márquez 2017, 63)..... 400

- Fig. 320. Mariano Fortuny y Marsal. *Gitana bailando en un jardín*, Granada, ca. 1871 – 1872, óleo sobre lienzo, 46 x 56 cm., col. Arango. (González López y Martí Ayxela 1998b, 169) ..... 400
- Fig. 321. Mariano Fortuny y Marsal. *Gitana*, fechado entre 1870 y 1872? dibujo sobre papel amarfilado, lápiz grafito, 165 x 115 mm. Madrid, BNE, BDH, no. cat. DIB/18/1/5657. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000070628>> (31/V/2018) ..... 401
- Fig. 322. Mariano Fortuny y Marsal. *Cantaora*, fechado entre 1870 y 1872? dibujo sobre papel verjurado pajizo, lápiz grafito, 122 x 125 mm. Madrid, BNE, BDH, no. cat. DIB/18/1/5683. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000133203>> (31/V/2018) ..... 401
- Fig. 323. Anónimo. *Niña gitana con pandereta*, 1870 – 1890. albúmina, papel fotográfico, 219 x 145 mm. Madrid, MNP, col. Madrazo, familia Daza Campos, adquirido en 2006, no. cat. HF00477. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/3f/3f20/3f202dd8-89d9-4361-9c5f-cdede60cee35/e567277a-6ce7-462c-9476-f4fdd6ef7e8e.jpg>> (31/V/2018) ..... 401
- Fig. 324. Raimundo de Madrazo y Garreta. *Baile flamenco [Bella y canto]*, s.f., óleo sobre lienzo, 65,5 x 42,5 cm., col. privada. (Quesada 1996, 180) ..... 402
- Fig. 325. Raimundo de Madrazo y Garreta. “Cantadora andaluza. Estudio del natural por Raimundo de Madrazo” [1875], *El Globo*, 1/VI/1878, año 4, segunda época, no. 961, 1. Madrid, HD, BNE. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001095523&search=&lang=es>> (8/IV/2019) ..... 402
- Fig. 326. Mariano Fortuny y Marsal y Raimundo de Madrazo y Garreta. *Jardín de la casa de Fortuny* (detalle), 1872 – 1877. óleo sobre tabla, 40 x 28 cm. Madrid, MNP, no. cat. P002613. <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/d0/d03b/d03b475c-4d3d-433d-b33d-4b31ab8ed43c/b26fc8da-0ffc-448f-9431-930e7c9c9f43.jpg>> (4/IV/2016)..... 403
- Fig. 327. Jules Worms. *Celestina*, s. f. (Quesada 1996, 188)..... 404
- Fig. 328. Jules Worms. *La novia*, s.f. (Quesada 1996, 188)..... 404

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Fig. 329. Manuel Wssel de Guimbarda. *Escena costumbrista en el Alcázar de Sevilla*, 1872. óleo sobre lienzo, 84 x 63 cm. Málaga, Museo Carmen Thyssen Málaga, col. Carmen Thyssen — Bornemisza, no. cat. CTB.2002.4. (Moreno y Sanz 2014).. 405
- Fig. 330. Manuel Wssel de Guimbarda. *Escena costumbrista en el Alcázar de Sevilla* (detalle)..... 405
- Fig. 331. Albert Edelfelt. *Bailarina gitana I*, 1881, óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Mänttä (Finlandia), Gösta Serlachius Fine Arts Foundation, no. inv. 168. (Díaz de Alda Heikkilä 2006, 135) ..... 407

### Anexo II. Listado de ejemplos musicales

- Eje. 1. Anónimo. O pescatore dell'onda (cc.1 – 24). .....62
- Eje. 2. Anónimo. O pescatore dell'onda (fragmento). .....62
- Eje. 3. Eugenio de Ochoa y Montel (poesía). “Pobre María!”, *El Artista*, 1835, tomo II, 100. ....93
- Eje. 4. Santiago de Masarnau Fernández (música), Eugenio de Ochoa y Montel (poesía). *Pobre Maria!* (cc. 1 – 19). ....94
- Eje. 5. Santiago de Masarnau Fernández (música), Eugenio de Ochoa y Montel (poesía). *Pobre Maria!* (cc. 18 – 27).....95
- Eje. 6. Santiago de Masarnau Fernández (música), Eugenio de Ochoa y Montel (poesía). *Pobre Maria!* (cc. 30 – 36).....95
- Eje. 7. Henri Herz. *24 Exercices et Préludes pour le Piano Forte dans tous les tons, majeurs, mineurs*, dédiés à Monsieur J[ohann] N[epomuk] Hummel (cubierta), op. 21, París, Richault, ca. 1830. ....101
- Eje. 8. Santiago de Masarnau Fernández. *La melancolía. The Spleen: notturno pattetico para Piano — Forte á quatro manos* (cubierta), op. 15, Madrid, Carrafa, 1862. 105
- Eje. 9. Santiago de Masarnau Fernández. *La melancolía. The Spleen: notturno pattetico para Piano — Forte á quatro manos*, I, Adagio lúgubre, “Secondo” y “Primo” (cc. 16 – 24).....106
- Eje. 10. Santiago de Masarnau Fernández. *La melancolía. The Spleen*, I, Adagio lúgubre, “Secondo” y “Primo” (cc. 41 – 53). ....107

Eje. 11. Charles — Auguste de Bériot. Cubierta de <i>Sixième air varié pour le violon avec accompagnement d'orchestre ou piano</i> , op. 12, I, 1835?.....	113
Eje. 12. Charles — Auguste de Bériot. “Tema”, <i>Sixième Air Varié pour violon et piano</i> (cc.1 – 22).....	113
Eje. 13. Charles — Auguste de Bériot. <i>Sixième Air Varié pour violon et piano</i> , “Variaciones y Coda” (fragmentos). ....	114
Eje. 14. Charles Neustedt. Cubierta de <i>Gavotte Favorite de Marie — Antoinette</i> (cubierta), París, E. Heu editeur, 1869. ....	122
Eje. 15. Charles Neustedt. <i>Gavotte Favorite de Marie — Antoinette</i> (cc. 1 – 8).....	122
Eje. 16. Charles Neustedt. <i>Gavotte Favorite de Marie — Antoinette</i> , (cc. 28 – 35)....	123
Eje. 17. José Inzenga y Castellanos. “Zaida y Gazul: duettino” (dedicatoria y fragmento inicial, cc. 1 – 4), <i>Álbum de canto</i> , Madrid, Romero y marzo, no. 8, 1882. ....	130
Eje. 18. Antonio Arnao. <i>Zaida y Gazul</i> , sección “Poesías contenidos en este álbum”, 2. ....	131
Eje. 19. José Inzenga y Castellanos. <i>Zaida y Gazul: duettino</i> (cc. 5 – 12). ....	132
Eje. 20. José Inzenga y Castellanos. <i>Zaida y Gazul: duettino</i> (cc. 33 – 39). ....	132
Eje. 21. José Inzenga y Castellanos. <i>Zaida y Gazul: duettino</i> (cc. 100 – 107). ....	133
Eje. 22. José Inzenga y Castellanos (música), Pedro de Madrazo y Kuntz (poesía). <i>La cita nocturna</i> (dedicatoria “A D. Benito Murillo” y fragmento inicial, cc. 1 — 7), Melodía, no. 3, Madrid, Romero y Marzo, 1889.....	134
Eje. 23. Pedro de Madrazo y Kuntz (poesía). <i>La cita nocturna</i> , 1.....	134
Eje. 24. José Inzenga y Castellanos (música), Pedro de Madrazo y Kuntz (poesía). <i>La cita nocturna</i> (cc. 8 – 20). ....	135
Eje. 25. José Inzenga y Castellanos (música), Pedro de Madrazo y Kuntz (poesía). <i>La cita nocturna</i> (cc. 56 – 63). ....	135
Eje. 26. José Inzenga y Castellanos (música), Pedro de Madrazo y Kuntz (poesía). <i>La cita nocturna</i> (cc. 71 – 83). ....	136
Eje. 27. Luis Martín Campos. <i>Carnaval de 1864. Polka para piano</i> . Madrid, Mariano Martín Salazar, s. f. (cc. 1 – 8). ....	139
Eje. 28. Luis Martín Campos. <i>Carnaval de 1864. Polka para piano</i> (cc. 11 – 28).....	140
Eje. 29. Óscar de la Cinna. Cubierta de <i>Brisas de España, Composiciones para piano</i> , Juan Bautista Pujol & Cº, s. f. ....	141
Eje. 30. Óscar de la Cinna. Cubierta de <i>Canzonetta andalusa, n. 1. Pensée poétique pour piano</i> , op. 285, Madrid, A. Romero, 1884?.....	141

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Eje. 31. Óscar de la Cinna. “Sérénade mauresque = Maurisches Ständchen” (dedicatoria y fragmento inicial, cc. 1 – 6), en <i>Album — Mauresque. 7 Pensées caractéristiques</i> , op. 97, Madrid, Zozaya, Leipzig, Lith. Anst. v. C.G. Röder, 1880.....	142
Eje. 32. Óscar de la Cinna. <i>Troisième Sérénade — mauresque pour piano. Pensée poétique</i> (dedicatoria y fragmento inicial, cc. 1 – 5), op. 259, Madrid, Zozaya, 1885. ....	143
Eje. 33. Óscar de la Cinna. <i>Deuxième Sérénade mauresque. Pensée poétique pour piano</i> (dedicatoria y fragmento inicial, cc. 1 – 5), op. 245, Madrid, Antonio Romero, F. Echevarría, 1884.....	143
Eje. 34. Óscar de la Cinna. <i>Deuxième Sérénade Mauresque pour piano. Pensée poétique</i> (cc.1 – 16).....	146
Eje. 35. Óscar de la Cinna. <i>Deuxième Sérénade Mauresque pour piano. Pensée poétique</i> (cc.71 – 100).....	147
Eje. 36. Óscar de la Cinna. <i>Deuxième Sérénade Mauresque pour piano. Pensée poétique</i> (cc.153 – 168).....	148
Eje. 37. Óscar de la Cinna (música), Pedro de Madrazo (poesía). <i>El sueño del cazador: para piano</i> (cubierta), Madrid, Antonio Romero, 1856.....	148
Eje. 38. Pedro de Madrazo y Kuntz. <i>Balada Interpretación fantástica del Sueño del cazador</i> , I, 4 (versos 17 – 32).....	149
Eje. 39. Pedro de Madrazo y Kuntz. <i>Interpretación fantástica del Sueño del cazador</i> , 5 (versos 53 – 60).....	149
Eje. 40. Pedro de Madrazo y Kuntz. <i>Interpretación fantástica del Sueño del cazador</i> , 5 (versos 1 – 8, y 29 – 40).....	150
Eje. 41. Pedro de Madrazo y Kuntz. <i>Interpretación fantástica del Sueño del cazador</i> , 5 (versos 17 – 32).....	150
Eje. 42. Óscar de la Cinna. <i>El sueño del cazador</i> (cc. 1 – 8).....	152
Eje. 43. Óscar de la Cinna. <i>El sueño del cazador</i> (cc. 13 – 21).....	152
Eje. 44. Óscar de la Cinna. <i>El sueño del cazador</i> (cc. 36 – 41).....	152
Eje. 45. Óscar de la Cinna. <i>El sueño del cazador</i> (cc. 69 – 73).....	152
Eje. 46. Óscar de la Cinna. <i>El sueño del cazador</i> (cc. 107 – 114).....	152
Eje. 47. Óscar de la Cinna. <i>El sueño del cazador</i> (cc. 85 – 91).....	153
Eje. 48. Óscar de la Cinna. <i>El sueño del cazador</i> (cc. 107 – 114). ....	153
Eje. 49. Óscar de la Cinna. <i>El sueño del cazador</i> (cc. 30 – 32).....	153
Eje. 50. Óscar de la Cinna. <i>El sueño del cazador</i> (cc. 41 – 45).....	153



## ANEXOS

Eje. 51. Óscar de la Cinna. <i>El sueño del cazador</i> (cc. 301 – 307).	154
Eje. 52. Óscar de la Cinna. <i>Berceuse. Wiegenlied no. 1</i> (fragmento inicial, cc. 1 – 3).	155
Eje. 53. Óscar de la Cinna. <i>Berceuse. Wiegenlied no. 2</i> (fragmento inicial, cc. 1 – 3).	155
Eje. 54. Óscar de la Cinna. <i>Berceuse no. 2</i> (cc. 1– 12).	156
Eje. 55. Óscar de la Cinna. <i>Berceuse no. 2</i> (cc. 13 – 33).	156
Eje. 56. Óscar de la Cinna. <i>Berceuse no. 2</i> (cc. 34 – 48).	157
Eje. 57. Robert Stewart. <i>Venezia: valse lente pour piano</i> (portada), s.l.	158
Eje. 58. Robert Stewart. <i>Venezia</i> , portada (detalle), 1, recto.	159
Eje. 59. Robert Stewart. <i>Venezia</i> , Introducción, Andante con sentimiento di tristezza, 2, verso (fragmento, cc. 1 – 12).	159
Eje. 60. Robert Stewart. <i>Venezia</i> , “Introducción” y “puente” (cc. 1 – 17; y cc. 18 – 19). .....	160
Eje. 61. Robert Stewart. <i>Venezia</i> , puente (cc. 18 – 20), y Tempo di valse (cc. 21 – 40). .....	161
Eje. 62. Robert Stewart. <i>Venezia</i> , Tempo di valse (cc. 57 – 73).	161
Eje. 63. Robert Stewart. <i>Venezia</i> , Trio (cc. 103 – 140).	161
Eje. 64. Robert Stewart. <i>Venezia</i> , Coda (cc. 196 – 225).	162
Eje. 65. Robert Stewart. <i>Venezia</i> , Coda (cc. 263 – 278).	163
Eje. 66. Robert Stewart. <i>Hungarian Land</i> (fragmento final) y <i>Venezia</i> (portada).	164
Eje. 67. Robert Stewart. <i>Venezia</i> (fragmento final); y Johann Strauss II, <i>Schalt — Walzer</i> (portada).	165
Eje. 68. S. Mascardó (calcografía), Federico Chueca (música). <i>Veni, Vidi, Vici. Tanda de</i> <i>Valses para piano</i> (portada), Madrid, J. Campo y Castro, 1877.	166
Eje. 69. Johann Strauss II. <i>Schaltz — Walzer</i> (cubierta).	168
Eje. 70. Johann Strauss II. <i>Schaltz — Walzer</i> (detalle del sello de la editorial Pablo Martín).	168
Eje. 71. José Inzenga y Castellanos. <i>Dos melodías para canto y piano: Bajo los sauces y</i> <i>Voz de poeta</i> (cubierta), Madrid, Antonio Romero editor, 1850?	172
Eje. 72. Sofía Vela de Arnao. <i>Pazzarella. Capricho para piano</i> (cubierta), Madrid, Antonio Romero, 1884.	173
Eje. 73. Sofía Vela. <i>Pazzarella</i> (cc. 1 – 21).	174
Eje. 74. Sofía Vela. <i>Pazzarella</i> (cc.67 – 71).	174
Eje. 75. Sofía Vela. <i>Pazzarella</i> (cc. 35 – 51).	175
Eje. 76. Sofía Vela. <i>Pazzarella</i> (cc. 114 – 123).	175

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Eje. 77. Óscar Camps y Soler (música), Carolina Coronado (poema). Balada <i>¡No hay nada más triste que el último adiós!</i> (cubierta), op. 480, Madrid, J. Carrafa, 1859. .....	206
Eje. 78. Óscar Camps y Soler (música), Carolina Coronado (poema). Balada <i>¡No hay nada más triste que el último adiós!</i> (cc. 14 — 37). ....	206
Eje. 79. Juan Bautista Pujol. <i>Gran fantasía para piano sobre motivos de Faust de Gounod</i> (cubierta), op. 20. Madrid, Antonio Romero, 1866.....	289
Eje. 80. Émile Waldteufel. <i>Manuelita: suite de valse pour le piano</i> (cubierta), París, Flaxland Imp. Parent, 1847?.....	298

### Anexo III. Listado de Tablas

Tabla 1. Salarios percibidos por Oreiro y Vela como intérpretes de la Real Cámara durante los años 1850 y 1851. (J. Subirá 1950, 260) .....	182
Tabla 2. Premios del concurso público del año 1887 de la Escuela de Música y Declamación de Madrid, <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 29/II/1888, 339. .....	257
Tabla 3. Listado de asistentes al festival de Bayreuth. Rogelio de Egusquiza, Cecilia de Madrazo y sus hijos, Juan de Barroeta y Guillermo Morphy. (Suárez García 2013 – 2014, 313 – 327).....	318

## Anexo IV

Robert Stewart. *Venezia: valse lente pour piano*, [ca. 1900], partitura manuscrita, s. l. Madrid, BNE, no. cat. Mp/2048(15). Edición moderna realizada por la autora.

**Venezia**  
Valse lente pour piano  
Robert Stewart

Andante con sentimento di tristezza

The musical score for "Venezia" by Robert Stewart is presented in five systems. The first system, marked "Introd" and "p", begins with a piano introduction. The second system, marked "pp" and "molto dolce", continues the melody. The third system, marked "pp" and "rit.", shows a deceleration. The fourth system, marked "a tempo", returns to the original tempo. The fifth system, marked "Tempo di Valse" and "rit.", concludes the piece with a final deceleration. The score is written for piano and bass, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

24 *Con molto sentimento*

30

36 *rit.* *a tempo* *pp*

42 *rit.* *a tempo*

48

54 *pp*

60 *a tempo*  
66 *rit.*  
72 *a tempo*  
78 *a tempo*  
84 *a tempo*  
90 *a tempo*

The musical score consists of six systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo markings are *a tempo* and *rit.* (ritardando). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) at measure 72. The measures are numbered 60, 66, 72, 78, 84, and 90 at the beginning of each system.

96

rit.

a tempo

pp

102

dolce

Trio

rit.

a tempo

107

accrescendo

113

119

125

131 *a tempo*

137

143

149

155

161

167

173

179

181

5

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, spanning measures 131 to 181. The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo marking 'a tempo' is present at the beginning of the first system. The music features a variety of textures, including block chords, arpeggiated figures, and melodic lines. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is divided into six systems, with measure numbers 131, 137, 143, 149, 155, and 161 indicating the start of each system. The final measure of the page is 181, and a page number '5' is located at the bottom right corner.

167

173

179

185

181

187

*rit. è più forte*

*a tempo*

*dolce*

*rit.*

*Con molta tristezza*

5

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, spanning measures 167 to 187. The score is written for both hands on grand staves. The key signature has one flat (B-flat). The music features various dynamics and tempo markings. Measure 179 includes the instruction 'rit. è più forte'. Measure 185 includes 'a tempo'. Measure 186 includes 'dolce' and 'rit.'. Measure 187 includes 'Con molta tristezza'. The score ends with a double bar line and a page number '5' at the bottom left.



203

209

215

221

227

233

*pp*

*rit.*

*a tempo*

*più forte*

*a tempo*

*rit.*

*a tempo*

The musical score is for a piano piece, measures 203 to 253. It is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 203, 209, 215, 221, 227, and 233 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamics include *pp* (pianissimo) at measure 203, *rit.* (ritardando) at measures 221 and 227, and *a tempo* at measures 221, 227, and 233. An *accresc.* (crescendo) marking is present at measure 221, and a *più forte* marking is at measure 222. The score features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and chords.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 239 to 274. The notation is written for piano (p) and includes a variety of musical textures and dynamics.

- Measure 239:** The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and continues with a series of eighth and quarter notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.
- Measure 246:** The tempo marking *a tempo* appears. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The melody features a series of eighth notes, while the bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.
- Measure 253:** The melody continues with a series of eighth notes, and the bass line remains a steady eighth-note accompaniment.
- Measure 260:** The melody features a series of eighth notes, and the bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.
- Measure 267:** The dynamics are marked *ppp* (pianississimo). The melody features a series of eighth notes, and the bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.
- Measure 274:** The piece concludes with a final cadence. The melody features a series of eighth notes, and the bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

## Anexo V

Colección musical ficticia bajo el título *Álbum de Valses*. Madrid, BNE.

Indico a continuación las piezas y su contenido, respetando el orden de presentación en la colección. Mantengo el idioma original, así como las distintas formas de citar que se encuentran en las respectivas ediciones. En la descripción de los ejemplares incluyo las marcas editoriales y de uso.

### Listado de piezas incluidas en la colección

Pieza no. 1: G. C. Capitani [G.G. Capitani di V.]. *Illusioni. Gran Valzer per pianoforte*, La bemol Mayor, s.f.

En la parte superior derecha de la primera hoja pautada aparece el sello parcialmente visible de la editorial Zozaya, carrera de san gerónimo 34. Así, la partitura habría sido adquirida en la editorial madrileña.

Conserva la portada, pero no la contraportada.

Se compone de:

- Introducción: *Andantino mosso*
- Valzer: *Grandioso*
- Coda: *Grandioso*

No tiene indicaciones de interpretación manuscritas, solo una marca en lápiz al final de la partitura.

Pieza no. 2: Alphons Czibulka. *Souvenir de Bruxelles. Suite de Valses pour piano*, opus 324, 1890 — 1897, Hamburgo, Aug[ust] Cranz.

Incluye la dedicatoria “Hommage aux dames bruxelloises” [“Homenaje a las damas bruselenses”]. La portada tiene visible el sello con el precio en francos: “PRIX, 6 Frs.”.

En la parte superior derecha de la cubierta aparece el sello de “Pablo Martín, Editor, hijo de Casimiro Martín, Madrid, calle del correo”. Por tanto, es una pieza adquirida en establecimiento madrileño.

Se compone de:

- Introducción: *Tempo de valse*. Fa Mayor.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Cuatro piezas breves: sin indicación de tempo. no. 1, Fa Mayor;  
no. 2, Do mayor; no. 3, Sol Mayor; no. 4, Do Mayor.
- Coda: sin indicación de tempo. Sol Mayor.

No tiene indicaciones de interpretación manuscritas.

Pieza no. 3: Federico Chueca. *Veni, Vidi, Vici. Tanda de Valses para piano*, 1877, Madrid, J. Campo y Castro editor, calle de Espoz y Mina no. 9.

Visible el sello “Diaz y Jornet. Música y Pianos” en la portada, la cual está duplicada.

Incluye la dedicatoria “A mi querido amigo el distinguido violinista Sr. D. Federico González”. Aparece impreso el precio en pesetas: “Pr: 6 tas”.

Se compone de seis piezas:

- Introducción: *Andante*. La Mayor.
- Cuatro piezas tituladas valeses, sin indicación de tempo. Vals no. 1, La Mayor; vals no. 2, Re menor; vals n. 3, Si bemol Mayor; vals no. 4, Sol Mayor.
- Coda: Sin indicación de tempo. La menor y La Mayor.

Pieza no. 4: Rudolf Dellinger. *Lorraine — Walzer für piano nach motiven der gleichnamigen Operette von R. Dellinger*, s. f., Hamburgo, Aug[ust] Cranz.

Basada en motivos de la opereta en dos actos *Lorraine. Komische Operette in drei Akten*, Oscar Walther (libretista), 1886.

Se compone de:

- Introducción [s.t.]: *Allegro — Andante*. Re Mayor.
- Tres partes, sin referencia a tempo o forma: no. 1, Re Mayor; no. 2, Sol Mayor — Mi bemol Mayor; no. 3, Mi bemol Mayor.
- Coda: sin indicación de tempo. Sol Mayor.

La contraportada incluye un listado con fragmentos pautados del catálogo de la editorial anunciando las novedades editoriales [“Neueste Tänze”]. Se trata de ejemplos musicales que publicitan valeses, polcas y mazurcas de autores como el mencionado Dellinger, con el fragmento inicial del motivo de la pieza no. 1 aquí incluida.

Pieza no. 5: Philippe Fahrbah Junior. *Laetitia. Suite de Valses pour piano*, op. 238, 1886, París, Henri Heugel, Madrid, Zozaya.

La referencia a la editorial española aparece impresa en la portada, en lugar de un sello como distribuidor del ejemplar a la venta visto en las obras anteriores. Indica el precio en francos: “Prix Piano: 6 f.”.

Se compone de:

- Introduction: *All<sup>o</sup> Giusto*, 6/8, Re mayor; *Andantino*. La bemol Mayor; *Mouv<sup>t</sup> de Valse*. 3/4, La Mayor.
- Cuatro piezas de vals. Indica la forma musical en cada una de ellas.  
Son las siguientes: valse no. 1 en La Mayor; valse no. 2, Re Mayor; valse no. 3, Sol Mayor; valse no. 4, Re Mayor.
- Coda: sin indicación de tempo. Sol Mayor, Re Mayor, La Mayor.

Pieza no. 6: Philippe Fahrbah Junior. *Le Voyage à Cythère. Suite de Valses*, op. 302, París, Henri Heugel.

En la parte superior izquierda de la primera hoja pautada se encuentra el sello del editor en Madrid: “Música y piano, Pablo Martín editor, Correo 4, Madrid”.

Tiene impreso el precio en francos: “6 fr.”.

Se compone de:

- Introduction: *Andante*. 6/8. Fa Mayor
- Cuatro piezas con título de vals: valse no.1 en Do Mayor; valse no. 2, Fa Mayor; valse no. 3, Si bemol Mayor; valse no. 4, Sol Mayor.
- Coda: sin indicador de tempo. La menor.

Pieza no. 7: Philippe Fahrbah Junior. *Coeur d’Or. Suite de Valses*, op. 330, 1895, París, Heugel & C<sup>ie</sup>.

Impreso el precio en francos: “6 fr.”.

Se compone de:

- Introduction: *Mouv<sup>t</sup> de Gavotte*, 4/4. Si bemol Mayor; *Mouv<sup>t</sup> de Valse*, 3/4, Si bemol Mayor.
- Cuatro piezas de vals: no. 1, Mi bemol Mayor; no. 2, La bemol Mayor; no. 3, Mi bemol Mayor; no. 4, Si bemol Mayor.
- Coda: Re menor, Mi bemol Mayor.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Pieza no. 8: Ramón Lorente. *Rafaela. Tanda de Valses para piano*, 1893, Madrid, Zozaya Editor, almacén de música y pianos.

Dedicada “A mi querida hija Rafaela”. En la parte superior de la portada aparece una dedicatoria manuscrita: “A la Señora D<sup>a</sup> Ana Maria Mu[tha] de Galonge su muy atento S. S. S. [en mayúscula] q.b.s.m. [en minúscula]. Incluye la firma manuscrita del autor y la fecha, “agosto 1896”. Impreso el precio en pesetas: “Madrid. Pr. 6 Pts.”

Se compone de:

- Introducción, sin referencia o título: La bemol Mayor, compás 9/8. Es la única parte de la pieza con ese compás, todas las demás mantienen el compás 3/4.
- Cuatro piezas numeradas: no. 1: Re bemol Mayor; no. 2: La bemol Mayor, Re bemol Mayor; no. 3: *Lento*, Sol bemol Mayor.
- Coda: sin indicación de tempo. Sol bemol Mayor.
- Final: *a tempo*. Re bemol Mayor.

Pieza no. 9: Frank W. Meacham. *Southern Belle. Waltz*, 1894, Nueva York, Spaulding and Gray; Londres, Howard and C<sup>o</sup>, Fa mayor.

Las distintas páginas pautadas incluyen al final de cada hoja publicidad de otras piezas de las editoriales. Conserva la página de contraportada, con anuncios de piezas, incluyendo fragmentos de las partituras.

Pieza no. 10: Gustave Michiels. *Chant du soir. Valse pour piano*, s.f., Bruselas, Schott Frères.

Impreso el precio en francos: Prix fr. 6.

Se compone de:

- Introduction: *Andante* — *Mouvement de Valse*. Do Mayor.
- Cuatro piezas tituladas valse: valse 1, Do Mayor; valse 2, Fa Mayor; valse 3, Si bemol Mayor; valse 4, Si bemol Mayor.
- Finale: sin indicación de tempo. Do Mayor.

Pieza no. 11: Gustave Michiels, *Chenonceaux. Valse*, s. f., Bruselas, Schott Frères.

Impresa la dedicatoria “Hommage à Madame Marguerite Pelouze”. Impreso el precio en francos: “Pr. Fr. 7. 50”. En la esquina inferior izquierda de la portada aparece

el sello “Paris, Maison Scho[enew]erk, 13 boulevard Montmartre”. Bajo él se encuentra un fragmento de sello en la esquina inferior. Incompleto, aparece la siguiente indicación parcial: “musique, pianos, instruments”.

La contraportada incluye publicidad de piezas con fragmentos pautados.

Se compone de:

- Introduction: *Moderato*. Compás 9/8; *Mouvement di Valse*, 3/4.
- Tres piezas: vals no. 1, Si bemol Mayor; no. 2, Mi bemol Mayor; no. 3, Do Mayor.
- Finale: sin indicación de tempo. Fa Mayor.

Pieza no. 12: Gustave Michiels. *Les feuilles d'automne. Valse, Compositions pour Piano*, s. f., Bruselas, Schott Frères.

Impreso, y subrayado con lápiz azul, el precio en francos: “F. 6”. En la primera hoja pautada aparece la dedicatoria “A Madame H. Fourneret. Hommage de l'autour”.

La contraportada incluye publicidad de obras con fragmentos pautados.

Se compone de:

- Introduction: *Moderato*. Mi Mayor, 4/4. *Mouvement de Valse*, La Mayor, 3/4.
- Cuatro piezas tituladas vals: valse no. 1, La Mayor; no. 2, Fa Mayor; no. 3, Si bemol Mayor; no. 4, Si bemol Mayor, La Mayor.
- Finale: sin indicación de tempo. La Mayor.

Pieza no. 13: Enrique de Peñalver [conde de Peñalver], [Secrétaire d'Ambassade de S.M. le Roi d'Espagne]. *Conchita. Suite de wals [sic] pour le piano*, op. 2, ca. 1900, Leipzig, Inst Lith. De C. Carl] G. [Gottlieb] Röder, “a dos manos”.

Dedicada “A Madame la Comtesse de Santovenia”.

El ejemplar aparece individualizado en el registro y localización de la BNE: Enrique de Peñalver, *Suite de wals pour le piano*, op. 2. Madrid, BNE, no. cat. Mp/2048(13), descrito como “Ejemplar guillotinado. Encuadernado con otras obras”.

Se compone de:

- Introduction: *Andante*. 6/8. Re Mayor; *Allegro*, Re Mayor, compás 3/4.
- Todas las piezas excepto la mencionada introducción emplean el característico compás de 3/4.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Tres piezas tituladas vals: vals no. 1, *tempo de Valse*. Si menor; no. 2, La Mayor, La menor; no. 3, La Mayor.
- Entrée: sin indicación de tempo. Re Mayor.
- Coda: sin indicación de tempo. Re Mayor.

Pieza no. 14: Robert Stewart. *Hungarian Land. Waltzes*, s. f., partitura manuscrita.

Incluye la siguiente dedicatoria: “Dedicated to Miss Edith Fisher”.

La portada se realiza en el propio papel pautado de la partitura, en el verso del primer bifolio.

Se trata de la primera de las dos únicas partituras manuscritas incluidas en el volumen.

Se compone de:

- Introducción [sic]: *Largo con molto sentimento*, Sol Mayor; *Andante*, La Mayor.
- Tres piezas: Walzer 1, La Mayor; no. 2, Introd<sup>on</sup> (cc.1 — 8); Walzer, La menor; no. 3, Introd<sup>on</sup> (cc. 1 — 6), Do Mayor; segunda sección s.t., indica “Chords arpeggio commencing with high note” sobre *glissando*. La Mayor. Toda la colección emplea compás de 3/4.

Pieza no. 15: Robert Stewart. *Venezia. Valse lente pour piano*.

Incluye la dedicatoria “Hommage à Madame Cecilia de Madrazo de Fortuny”.

Se trata de una de las dos únicas partituras manuscritas incluidas en el volumen. El ejemplar aparece individualizado en el registro y localización de la BNE: Robert, Stewart. *Venezia*, s.f. Madrid, BNE, no. sig. MP/2048(15). Donado por María Alexandra Martínez Hubert.

Pieza no. 16: Johann Strauss II. *Schaltz — Walzer für piano nach Motiven aus der Operette Der Zigeunerbaron* [El barón gitano], op. 418, ca. 1886 primera edición, partitura para piano, Hamburgo, Aug[ust] Cranz.

En la parte superior izquierda de la portada aparece el sello de “Pablo Martín, Editor, hijo de Casimiro Martín, Madrid, calle del correo”. Por tanto, es una pieza adquirida en el establecimiento madrileño.

Tiene el sello del precio en francos: “Prix 6 Frs”.

La contraportada contiene publicidad de obras incluyendo fragmentos pautados.



Se compone de:

- Pieza de introducción, s.t.: *Moderato*. Compás 6/8, Do Mayor; *Tempo di Valse*. Do Mayor.
- Tres piezas numeradas: 1, Do Mayor. A lo largo de la obra incluye referencias a la opereta, como “tan lleno de felicidad” [“So voll Fröhlichkeit”]; no. 2, Sol Mayor; no. 3, Mi bemol Mayor.
- Coda: sin indicación de tempo. Do Mayor.

Pieza no. 17: Johann Strauss II. *Wiener Frauen. Walzer*, op. 423, ca. 1886.

En la parte superior izquierda de la portada incluye el sello de la editorial “Pablo Martín”.

En la contraportada incluye listados de obras del catálogo de la editorial.

Se compone de:

- Introduction: *Meno Moderato*, compás de 6/8, Do Mayor; *Tempo di Valse*. compás 3/4, Do Mayor.
- Cuatro piezas de valse: no. 1, Do Mayor; no. 2, Si bemol Mayor; no. 3, Fa Mayor; no. 4, Mi bemol Mayor.
- Coda: Do Mayor, Fa Mayor.

Pieza no. 18: Johann Strauss II. *Rathhaus — Ball — Tänze von Walzer, Piano solo*, op. 438, 1890, Berlín, N. Simrock.

En la contraportada se incluye un listado de obras publicadas por la editorial.

Se compone de:

- Introduction: *Tempo de marcha moderato* [*Gemässigtes Marschtempo*], compás 2/2 — *Allegretto*. Compás 2/4; *Tempo di valse*, Re Mayor.
- Cuatro piezas de vals: 1, Re Mayor; 2, Mi menor; 3, Mi Mayor; 4, Re Mayor.
- Coda: sin indicación de tempo, Re menor.

Pieza no. 19: Émile Waldteufel. *Frauenlob. Hommage aux Dames. Waltzer*, [*Alabanza a las mujeres*], *Tänze für Pianoforte*, op. 153, s. f., Brunswick, Henry Litolff.

Se incluye la contraportada con un listado de obras publicadas por la editorial.

Se compone de:

- Introduction: *Allegretto giusto*, compás de compasillo. Do Mayor.

## LA PRÁCTICA MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

- Cuatro piezas con el título de vals: no.1, *Amabile*, Do Mayor; no. 2, Do Mayor; 3, *Misterioso*, Fa Mayor; 4, *Risoluto*, Si bemol Mayor.  
No tiene indicaciones de tempo sino de carácter.  
Emplean el característico compás de 3/4.
- Coda: *Energico*, Si bemol Mayor.

Pieza no. 20: Émile Waldteufel. *Die Flatterhafte. Papillons Bleus. Walzer*, op. 224, s.f., Brunswick, Henry Litolff.

Indica “Piano à 2 mains”.

Tiene impreso el precio en marcos: “Mk. 1. 50”.

Se incluye la contraportada con un listado de obras del catálogo, formado por polcas y mazurcas.

Se compone de:

- Introduction: *Andantino*, Do Mayor, compás 3/4; *Allegretto moderato*, compás 6/8.
- Cuatro piezas con título vals: no. 1, *Scherzando*, Do Mayor, Sol Mayor; no. 2, Fa Mayor; no. 3, La menor, La Mayor; no. 4, Re Mayor.  
Las cuatro piezas emplean el característico compás de 3/4.
- Coda: sin indicación de tempo, Sol Mayor, Do Mayor, Fa Mayor, Do Mayor.